CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

ANUARIO MUSICAL

Volumen XIII

(1958)

SHL
WITHDRAWN

BARCELONA, 1958

DEPÓSITO LEGAL. B. 4236 - 1960.

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

De cantu organico
Tratado de un autor catalán del siglo XIV

Por HIGINIO ANGLÈS, pbro.

a) NOTICIAS NUEVAS SOBRE LA MÚSICA DEL SIGLO XIV EN NUESTRA PENÍNSULA

Sobre la práctica musical y sobre la notación española del siglo XIV van apareciendo detalles y nuevos datos que indican la presencia de nuestro país en las corrientes artísticas de aquella época.[1] Gracias al anónimo inglés que tanto conocía la música y la notación española de su época, hacia 1272-1280 (C. S. I, Anonymus IV), y del cual he hablado en diversas ocasiones, sabemos que en Navarra y concretamente en Pamplona, floreció una escuela de polifonía durante el siglo XIII.[2] Sobre los músicos de Navarra de aquella época

1. Sobre la música del siglo XIV en la corte de los reyes de Aragón, cf. J. COROLEU, *Documents històrics catalans del sigle XIV* (Barcelona, 1889); A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per l'Història de la Cultura Catalana mig-eval*, I-II (Barcelona, 1908 y 1922); F. PEDRELL, *Joan I compositor de música*, en *Estudis Universitaris Catalans*, III (1909), 21 ss. y después en *Riemann-Festschrift* (Leipzig, 1909); E. VAN DER STRAETEN, *Les musiciens néerlandais en Espagne*, vol. VII-VIII de su *La Musique aux Pays-Bas avant le XIX^eme siècle* (1867-1888), editó varios documentos que le proporcionó F. A. BARBIERI, y éste a su vez los había recibido de P. DE BOFARULL; J. M. ROCA, *Joan I d'Aragó* (Barcelona, 1929); A. PAGÈS, *La Poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XIV^e* (Toulouse-Paris, 1936); F. BALDELLÓ, *La música en la casa de los Reyes de Aragón*, en *Anuario Musical*, XI (1956), 37 ss. De nuestros trabajos citamos : *Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert*, en *Bericht* del Congreso de Basilea, 1924 (Leipzig 1925), págs. 56 ss., y en la *Revista Musical Catalana* de 1925, pág. 158 ss.; *Cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya els segles XIV-XVI*, en *Gedenkboek*, dedicado a F. SCHEURLEER (La Haia, 1925), página 49 ss.; *Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona in der Zeit von* 139... *bis* 1429, en *Guido Adler-Festschrift* (Wien, 1930), págs. 64 ss.; *La música anglesa dels segles XIII-XIV als països hispànics*, en *Miscel.lània Finke*, de *Analecta Sacra Tarraconensia* (Barcelona, 1935), págs. 219 ss.; *El músic Jacomí al servei de Joan I i Martí I durant els anys* 1372-1404, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. I (Barcelona, 1936), págs. 613 ss.; *Les musiciens flamands en Espagne et leur influence sur la polyphonie espagnole*, en *Kongress-Bericht* de Utrecht 1952 (Amsterdam, 1953), págs. 47 ss.; *La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV*, en *Anuario Musical*, XII (1957), págs. 35 ss.

Además de los trabajos mencionados, véanse también H. FINKE, *Zur Korrespondenz der deutschen Könige u. Fürsten mit den Herrschern Aragons im 14. u. 15. Jahrh.*, en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, V (1935), págs. 458-505, donde habla sobre diversos músicos alemanes que figuraban como ministriles en la Casa Real de Aragón. Es por demás interesante la observación que el mismo H. Finke — que tanto conocía los archivos de nuestra península y los de Europa — hace en su *Die Beziehungen der aragonesischen Könige zur Literatur, Wissenschaft und Kunst im 13. und 14. Jahrhundert*, en *Archiv für Kulturgeschichte*, VIII. Bd. (Leipzig-Berlín, 1910) pág. 28 : «An allen europäischen Höfen des Mittelalters gibt es ioculatores, jutglars Sänger, Spielleute, aber nirgends werden sie so häufig und in so eigenartiger Stellung erwähnt wie am aragonesischen Königshofe»; J. R. CARRERAS BULBENA, *La música en la Cort de Johan I*, en *Bol. R. Acad. de Buenas Letras*, XI (Barcelona, 1925), págs. 79-84, ofrece pocas noticias nuevas para nuestro caso.

2. Cf. mi *La música anglesa dels segles XIII-XIV als països hispànics*, en *Miscel.lània Finke d'Història i Cultura catalana* citada; *La Música de las Cantigas...*, II (Barcelona, 1943), pág. 401.

no sabemos nada aún, mas sí que se conocen ya detalles sobre los músicos cortesanos en tiempos de Carlos III el Noble, rey de Navarra (1387-1425). Sobre este punto véase R. Menéndez Pidal[3] y Mercedes Gaibrois de Ballesteros.[4]

La cultura musical en el reino de Navarra durante el siglo XIV viene confirmada por la introducción de la nota «minima» en la práctica musical de aquella época; esta nota fue inventada en Navarra, si hemos de dar crédito a las afirmaciones de dos teóricos del mentado siglo. En efecto, Simon Tunstede, religioso franciscano de Oxford (1369?), en su *Quatuor principalia musicae* (C. S. IV, 257 *a*), escribe:

> «Minima autem in Navarina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco, qui fuit flos totius mundi musicorum, approbata et usitata.»

lo mismo confirma el Anonymus I (C. S. III, 336 s.), al decir:

> «Minima autem in Naverina inventa erat, et a Philippo de Vitriaco, qui fuit flos totius mundi musicorum, approbata et usitata.»

El hecho de que Johannes Hanboys (Handboys), teórico inglés del siglo XV (C. S., I, 424 s.), atribuya un siglo más tarde el invento de la *minima* y de las *semibreves minoratae* a Johannes de Garlandia el Joven (hacia 1300), no invalida para nada la afirmación del inglés Tunstede y del anónimo indicado. A propósito de ello, H. Riemann[5] recuerda las palabras de Robert de Handlo (C. S. I, 397 *b*):

> «Admetus de Aureliana (*sic*). Cantores de Navernia (*sic*) minoratas et minimas per se sic conjungunt ad invicem cum signis...»

y considera errónea la creencia de Ch. Burney, quien, por una mala lectura de las palabras susodichas de Tunstede, suponía que Philippe de Vitry había sido el inventor de la «minima» y que la palabra *Navarina* o *Navernia* significaba *Arvernia* (= Alvernia, Francia).

Como observé en 1947,[6] W. Apel, en tiempos modernos, ha sido el primero en traducir la palabra latina «in Naverina», en el significado de Navarra.[7] Más recientemente Gilbert Reaney, en 1954, fijándose en la afirmación de los teóricos referidos, considera

3. *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1924), págs. 470 ss. (5 edic., 1957), págs. 394 ss.

4. En *Correo erudito*, III (Madrid 1946), publicó diversos documentos recogidos por ella en aquel Archivo del Reino. Sobre los ministriles en la corte real de Navarra, recordamos que JEAN FROISSART (1338-1410?), el conocido cronista francés, de edad veintinueve años, dejó Inglaterra para ir a Bruselas, y que al llegar allí, en 1366, pudo asistir al gran concurso de «ministrers» que se estaba celebrando y en el cual tomaban parte músicos de las cortes reales de Dinamarca, Navarra y Aragón, y también ministrers de los duques de Lancáster, Baviera y Brunswick. Sería ello cosa muy natural para los «ministrers» de la corte aragonesa que, como es sabido, iban todos los años «ad eorum artis scholas» en las partes de Francia, Alemania o Flandes, principalmente a la ciudad de Bruges. (Cf. *Encyclopedia Britannica*, vol. 9 (1954) págs. 859 ss.)

5. *Geschichte der Musiktheorie* (Berlín², 1920), pág. 225.

6. Cf. mi *La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermus... de Podio*, en *Anuario Musical*, II (1947), pág. 153.

7. *The Notation of Polyphonic Music* 900-1600 (Cambridge, Mass. 1944), pág. 338.

Navarra y Aragón como el país donde fue inventada la «minima».[8] Si bien en los diversos diccionarios y libros consultados no figura la palabra «Navarina» o «Naverina», acaso no hay dificultad alguna en identificarla con el reino de Navarra, única tierra de España y de Francia que más semejanza podría tener con la susodicha palabra latina recordada por los aludidos teóricos;[9] no creo pueda tener relación con la ciudad griega de «Navarino».

He demostrado en diversas ocasiones el intercambio musical que hubo entre la capilla pontificia de Avignon y la capilla real de Aragón, y lo mismo puede decirse, acaso, de la capilla real de Castilla y de Navarra.[10] El mismo hecho de que el autor anónimo citado (C. S. III, 336 s.) manifieste un conocimiento exacto de la música practicada en la capilla pontificia de Avignon, da motivo a suponer que el autor fuese un músico de la indicada capilla, o que, por lo menos, estuviese muy relacionado con la misma.

A propósito de ello, interesa recordar la existencia de otros breves tratados de música medieval que se relacionan con nuestra Península. En 1927[11] hablé por vez primera de la colección de teóricos medievales conservados en Sevilla, Biblioteca Colombina, Sig. 5-2-25. Como tratados XXIII y XXIV señalé al autor hasta ahora desconocido «Johannes Pipudi, canonicus Sancti Desiderii Avinionensis», representado allí con dos tratados; el n.° XXV, fols. 107^{v}-108^{v}, contiene un anónimo — escrito en latín y catalán —, tratados que publicaré en otra ocasión. Es interesante observar que estos tres tratados fueron copiados de la misma mano; por lo visto, se trataba de un estudiante catalán que vivía en Avignon e iba copiando apuntes siguiendo directamente la exposición de su maestro.[12]

8. *The Manuscript of Chantilly Musée Condé* 1047, en *Musica Disciplina*, VIII (1954), pág. 81.

9. Ni en el *Glossarium* de DU CANGE, U. CHEVALIER, *Répertoire des Sources Historiques du Moyen Âge* (1894-1903), *Orbis Latinus* de Graesse (Berlin 1909), etc., he podido hallar esta palabra. Tampoco en las obras españolas, TEODORO OCHOA, *Diccionario geográfico-histórico de Navarra* (Pamplona, 1842); JOAQUÍN TRAGGIA Y ABELLA, *Diccionario histórico-geográfico del reino de Navarra*, en *Diccionario geográfico-histórico de España*, volumen I (1802).

10. Cf. mi *La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV* citado. Es muy significativo el caso de GREGORIO XI (1370-78), que habiendo concebido el propósito de dejar Avignon por Roma, y siendo para él una dificultad insuperable la falta de recursos para sufragar los gastos del traslado de toda la curia desde Avignon a Roma, en agosto de 1376, el rey Carlos II de Navarra (1349-1386) y el Duque de Anjou le prometieran respectivamente prestarle 30.000 y 60.000 florines. (Cf. G. MOLLAT, *Les Papes d'Avignon* (1305-1378) (París ^{6}1924), 127.) Es además bien sabido que a raíz de la elección de Urbano VI de Nápoles (1378-1389), los cardenales franceses y algunos italianos reunidos en Fondi eligieron al antipapa Clemente VII (Roberto de los condes de Genevois), quien, no pudiendo residir en Italia, se trasladó de nuevo con su corte a Avignon; además de Francia, fueron Dinamarca, Escocia y España los países que le prestaron obediencia, y fueron muchos los partidarios que tuvo en Alemania y Austria. Juan I de Aragón reunió en 1387 las cortes en Barcelona para decidir qué Papa debía su país reconocer, acordando prestar obediencia a Clemente VII, al cual sucedió en 1394 el aragonés Pedro de Luna con nombre de Benedicto XIII, que dejó Avignon por Aragón en 1408.

11. Cf. *Bericht der Beethoven Zentenarfeier* (Wien, 1927), págs. 159 ss.

12. J. RIUS SERRA, *Estudiants espanyols al segle XIV a Avinyó*, en *Analecta Sacra Tarraconensia*, X (1934), págs. 87-122, edita el «*Rotulus Universitatis Studii Avinionensis*» contenido en el núm. 82 de los Registros de Súplicas del Archivo Vaticano. En estas súplicas a favor de 198 estudiantes de Aragón y Castilla que cursaban en la universidad de Avignon durante el siglo XIV, se especifican los nombres con el título de «bac.in decretis», «bac.in legibus», «bac.in utroque iure Avinion.», «in artibus et decr. baccallarius», «in utroque iure et artibus bac. Avinion. studens», etc. En todos los casos se piden canonicatos y prebendas eclesiásticas. En este rotulus figuran unos 286 estudiantes españoles cuyos nombres se dan a conocer en el estudio de Rius, así como otros nombres del «*Rotulus Universitatis Tholosan*».

La personalidad de Antoni Tallander, conocida en la corte aragonesa con el nombre de «Mossèn Borra» (hacia 1360-1446), ha sido estudiada en diversas ocasiones[13]. Según el canónigo J. Ripoll sería originario del ducado de Alvernia (Francia). Durante su juventud estuvo al servicio del rey Martín I en Sicilia, y regresó a Barcelona con el referido rey Martín, después de la muerte de Juan I, a fines de mayo de 1397. Contrajo matrimonio con Inés Colell, en Barcelona, a fines de 1398; el rey Martín le otorgó «graciose» 600 florines de oro de Aragón, «In auxilium expensarum matrimonii vestri fidelis de domo nostra Mossen Borra». En un albalá de la tesorería real del año 1413 consta que han sido otorgados 632 sueldos barceloneses «a Mossen Borra, *mestre dels ministrés de boca de casa del senyor rey*». Ello demuestra que Mossèn Borra había sido no solamente bufón de la casa real como hasta aquí venía diciéndose, sino que fue también realmente un músico. Con fecha de 8 de abril de 1414, Fernando I ordena se paguen al «feel de casa nostra Mossen Borra, *maestro de los alvardanes*» o «bufones», mil florines «que estants en Barchinone del seu patrimoni liberalment nos prestà». Por lo visto gozaba Mossèn Borra de una situación muy desahogada, por cuanto a 23 de marzo de 1413 ya aparece su nombre como prestamista del rey Fernando con la cantidad de 22,000 sueldos barceloneses, y cuando el sitio de Balaguer, adonde acudió con gran peligro de su persona, facilitó al rey, para los gastos del sitio, 2,000 florines. Agradecido el rey Fernando, escribe desde Balaguer el día 17 de octubre de 1413 a su primogénito Alfonso : «Segons som informats, la muller de Mossen Borra ha infantat un bell fill, perque us pregam que ates que lo dit Mossen Borra es aci en nostre servir, en gran perill de sa persona, que lo dit son fill li vullats fer cristiá», en el sentido de que el Magnánimo se dignara apadrinar al hijo de Mossén Borra en las aguas bautismales.

Alfonso V comisionó a Mossen Borra para ir privadamente al lado del emperador Sigismundo, en 29 de marzo de 1416 : «manam ab la present que anets al dit rey dels Romans e *us esforcets ferli sos bons plaers axi com be avets acostumat*». El rey Sigismundo le conoció en Perpignán y quiso le sirviera desde 1416 a 1418. Fué en esta ocasión que pudo asistir al Concilio de Constanza, desde donde se complacía en dar al rey de Aragón noticias detalladas de la marcha del Concilio y pormenores sobre las personalidades que asistían al mismo. Las tres cartas dadas a conocer por M. de Bofarull en 1895 fueron comentadas

13. Jaime Ripoll, canónigo de Vich (1775-1843), *Colección de monumentos para escribir la historia y dar a conocer al caballero catalán llamado comunmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona*, que no he podido consultar; Manuel de Bofarull y de Sartorio, *Tres cartas autógrafas e inéditas de Antonio Tallander Mossen Borra, maestro de los albardanes de D. Fernando el de Antequera*, en *Memorias Acad. de Buenas Letras* (Barcelona, 1895), donde edita, además de las tres cartas, una serie de documentos relativos a Mossèn Borra; H. Finke, *Bilder vom Konstanzer Konzil*, en *Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. Neue Folge* 6. (Heidelberg 1903), págs. 93-98, donde comenta las tres cartas editadas por M. de Bofarull; cf. también su estudio *Mossen Borra in Deutschland*, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. II (Barcelona, 1936), págs. 149-160; F. Soldevila, *La reina Maria muller del Magnànim*, en *Sobiranes de Catalunya* (Barcelona, 1928); F. Baldelló, *Anuario Musical*, XI (1936), pág. 42.

de mano maestra por H. Finke. En la primera de las susodichas cartas, fechada en Constanza a 20 de octubre de 1417, observa que la capilla del duque de Bourgogne era «de lo mejor y de lo más rico que nunca se hubiera visto», y que este duque le había regalado vestidos y pieles por un valor de unos 1,300 escudos. Encontrándose en Constanza, aprovechó la ocasión para pedir prebendas para su hijo; así vemos que en 13 de febrero de 1418 el Colegio Cardenalicio escribió al rey Alfonso pidiendo una prebenda para el hijo de Mossèn Borra. A 2 de mayo de 1426 pagó por su hijo Joan Tallander 30 libras por medio año de un canonicato vacante en la Seo de Barcelona.

Se conservan una serie de cartas de la reina María, esposa del Magnánimo, dirigidas a Mossèn Borra, las cuales ilustran algunos detalles sobre la vida del mismo. En 1427 continuaba al servicio del rey Alfonso, y en 1443 aparece el nombre de Mossèn Borra al lado del Magnánimo, en el reino de Nápoles. Murió Mossèn Borra en el castillo de Capoa (Nápoles), el día 16 de julio de 1446, a la edad de ochenta y seis años, y fue enterrado en aquella catedral. De su testamento, hecho en Barcelona a 25 de noviembre de 1443 y publicado a 17 de agosto de 1446, se deduce que Antoni Tallander, alias Mossèn Borra, fue ciudadano de Barcelona, que su esposa era Agnès Collell, que su hijo primogénito era Antoni y que su hijo Joan era canónigo de la catedral de Barcelona desde 14 de enero de 1418. En su testamento no se habla de su hijo Lleonard; porque sería ya difunto. Este Lleonard, siendo ya cantor del rey, con fecha de 25 de agosto de 1414, fue presentado para el beneficio vacante que había en la iglesia de Cadaqués; el 12 de octubre del mismo año su nombre figuraba como cantor de la capilla real, obteniendo el beneficio del castillo de Albalatiello (Aragón), según puede deducirse de un documento de la misma fecha firmado por el rey Fernando : «Idcirco vobis dilecto nostro Leonardo Talander, cantori nostrae capellae...»

En su testamento elige sepultura en el claustro de la catedral de Barcelona y ordena se graben los escudos nobiliarios en su sepulcro. Interesa observar que su primogénito Antoni tuvo dos hijos de su primera mujer Damiana : Antoni y Pere; el primero estudió leyes y derecho; el segundo, la carrera de letras. Todo nos indica que el músico Tallander fué el referido Lleonard, hijo de Mossèn Borra el viejo, y que el tratadito de teoría musical que mencionamos a continuación, atribuido a Petrus Tallander, pertenece no a un hijo, sino al nieto de Mossèn Borra, hijo de su hijo Antoni Tallander, que fué conocido también con el nombre de Mossèn Borra.

A. Pagés atribuye la ballade del manuscrito de Chantilly, Musée Condé 1047, n.° 65, *Se Dedalus en sa gaye mestrie*, al célebre Antoni Taillandier, y el *Patrem* de Apt (= Barcelona *C*), a su hijo, que fue cantor de la capilla real de Barcelona.[14] En la Biblioteca Vaticana,

14. *La Poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XIV^e* citado, págs. 35 ss. Cf. también A. Gastoué, *Le Manuscript de Musique du trésor d'Apt* (Paris, 1936), págs. XIII, XXII, y música, n.° XXXVII; G. Reaney, l. c., pág. 78.

manuscrito lat. 5129, fols. 158-169^{v}, figura un tratado *Incipit lectura per Petrum Talhanderii ordinata tam super cantu mensurabili quam immensurabili*, atribuido a Petrus Talanderius, que por lo visto hay que identificar con el nieto de Antoni Tallander.[15] Si bien no acabo de ver claro si realmente el Tallander del manuscrito de Apt y de Barcelona se refiere a Antonio Tallander — de lo dicho se deduce que no es posible pueda tratarse de su nieto Pedro — y de si el autor del manuscrito del Vaticano hay que identificarlo con el referido nieto de Mossèn Borra, no deja de ser interesante el caso por haber vivido tantos años en la corte real aragonesa.

Estudios recientes han puesto en claro la relación que hubo entre Johannes Ciconia, el conocido compositor oriundo de Liège, y el cardenal Gil de Albornoz (1310-1367), el célebre arzobispo de Toledo, creado cardenal en 1350 por Clemente VI, y nombrado Jefe de las fuerzas militares de los Estados Pontificios, fundador del Collegio di S. Clemente de Bologna (1364) y ausente largos años de España huyendo de Pedro el Cruel, de Castilla.[16] El nombre de Ciconia aparece por primera vez en Avignon en 1350, y conoció la música italiana del Trecento viajando con el indicado cardenal durante los años 1358-67.[17] Ciconia escribió la ballata *Con lagreme bagnandome* en ocasión de la muerte del mencionado cardenal acaecida en 1367, según la opinión de S. Clercx, contra el parecer de N. Pirrota.[18]

Otro punto muy interesante para mejor situar la cultura musical hispana del siglo XIV nos lo presenta el mencionado códice de Chantilly : Desde que empecé a trabajar la música de aquella época al lado del Profesor F. Ludwig, en Göttingen, en 1924, estudiando el contenido de este manuscrito que había descrito en el sentido musical J. Wolf en 1904,[19] tuve siempre la idea de que este códice directa o indirectamente había tenido relación con la corte de Juan I de Aragón y con la del duque de Foix. Al efecto, ya en 1924,[20] y más tarde, en 1938, expuse algo sobre este mi pensamiento. Hablando sobre la relación familiar de la casa real de Aragón con la de los condes de Foix de Francia, recordé que Juana de Daroca, hija de Juan I y Marthe d'Armagnac (1373-1378), casó con Gaston Phebus, conde

15. Trata especialmente sobre el cantus planus que comenta con unos versos latinos; entre los autores menciona mucho a Isidorus de Sevilla; sólo al final «Ad notandum Planum cantum» habla un poco sobre las semibreves y la longa.

16. Sobre la gran personalidad del cardenal Gil de Albornoz, véase G. MOLLAT, l. c., págs. 148 ss., y la bibliografía que allí menciona; F. SOLDEVILA, *Historia de España* II (Barcelona, 1952), págs. 176 ss.; F. FILIPPINI, *Il Cardinale Egidio Albornoz* (Bologna, 1933).

17. Cf. SUZANNE CLERCX, *Johannes Ciconia de Leodio, Kongress-Bericht* de Utrecht, 1952, págs. 107-126; *Revue Belge de Musicologie*, IX (1955), págs. 48 ss.; y *Annales Musicologiques*, III (1955), págs. 39-75. Cf. también H. BESSELER, *Johannes Ciconia Begründer der Chorpolyphonie*, en *Atti del Congresso Intern. di Musica Sacra di Roma*, 1950 (Desclée, 1952), págs. 280-83; KURT VON FISCHER, *Trecentomusik-Trecentoprobleme*, en *Acta Musicologica*, XXX (1958), págs. 186. Es mucho de admirar que el Cardenal Albornoz, a pesar del trabajo ímprobo y de las luchas que sin descanso tuvo que sostener en Italia para poder salvar los Estados pontificios y los derechos de la Santa Sede, le quedara tiempo para proteger la cultura y el arte musical.

18. Cf. su *Il Codice di Lucca*, en *Musica Disciplina*, V (1951), pág. 124.

19. *Geschichte der Mensural Notation von 1250-1460*. I (Leipzig, 1904), págs. 328 ss.

20. Cf. Bericht del Congreso de Basilea de 1924 citado, pág. 61 s.

de Foix (1331-1391), el conocido protector de las letras y de las artes, y que la colección musical del manuscrito de Chantilly se relacionaba con la casa real de Aragón y con la de los condes de Foix, y añadía que «esta colección de fines del siglo XIV, cuyo origen no ha sido aclarado aún en todos sus aspectos, parece como si hubiera sido destinada a la pequeña corte francesa del conde de Foix».[21] Según nos informa Próspero de Bofarull,[22] la condesa Juana murió viuda y sin hijos, en Valencia. Es cosa muy natural que dada la afición musical de su padre y de su marido fuera ella amante del arte musical y que al regresar a Cataluña después de la muerte de su marido en 1399, trajera consigo desde Francia los libros de música que más hubieren interesado a su difunto marido. Ni podemos olvidar que hubiera sido también muy posible que algunas de aquellas colecciones hubieran ido a parar a Nápoles por medio de los músicos cortesanos de los estados peninsulares que el rey Alfonso el Magnánimo invitaba a pasar al servicio de su corte napolitana.[23]

El hecho de las modas, costumbres y gusto franceses en el palacio de Juan I de Aragón resalta aún más si recordamos que Violant de Bar, su segunda esposa, era sobrina del rey Carlos V de Francia, y que gracias a ella su real marido firmó un pacto con Carlos VI de Francia. Tanto se había impuesto el gusto francés en el palacio de Juan I, que su cuñada María de Luna pudo decir un día : «Havia muller francesa et tot era francès».[24]

Recientemente ha sido G. Reaney quien en su admirable estudio sobre el referido códice de Chantilly ha llegado a la conclusión de que la copia actual fue terminada poco antes de 1400 — acaso en Florencia (no en Nápoles, como yo me había imaginado tantas veces) —, y que se trata de una copia hecha de mano italiana a base de una colección antigua recogida no antes de 1389, hecha directamente para la corte aragonesa en tiempo de Juan I (1350-1395), o quizá mejor para la corte de Foix en tiempo de Gaston Phebus.[25]

A pesar de que nos consta, con tanta documentación histórica que tenemos recogida, que la música sagrada y la profana fue muy practicada en las capillas y casas reales de la Península,[26] en algunos monasterios[27] y también en las catedrales principa-

21. Cf. *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 1. Reihe, 8, Bd. (1938), págs. 348 ss.

22. *Los Condes de Barcelona vindicados...*, vol. II (Barcelona, 1836), pág. 287.

23. Cf. mi *La Música en la corte del rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo* (años 1413-1420), en las *Spanische Forschungen* citadas de 1938, págs. 339-380, y la segunda parte (años 1421-1458) en *Cuadernos de Estudio de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, en prensa.

24. Cf. Fra Francesc Eximenis (1340-1409), confesor y consejero en casa de los magnates de Aragón, *El Llibre de les Dones* (Barcelona, 1495), donde se lamenta que la nobleza femenina de Cataluña ame tanto las modas y la música con texto en francés.

25. G. Reaney, l. c., págs. 59 ss.

26. Todos los manuscritos más o menos fragmentarios con música del siglo XIV conocidos actualmente en Cataluña o en Castilla fueron hallados por mí durante los años de mi juventud; los Barcelona A, B, C fueron descritos por H. Besseler y F. Ludwig a los cuales indiqué la existencia y proporcioné fotografías. La muestra de música profana se conserva en el susodicho manuscrito Chantilly y en otros que en parte repiten las mismas piezas.

27. Cf. mi *Gracian Reyneau am Königshof zu Barcelona* citado donde se habla sobre la música polifónica en el monasterio del Cister de Santa María de Poblet; por detalles conocidos posteriormente puedo añadir que

les[28], la música conservada o conocida hasta ahora es relativamente poca la que con certeza podamos decir fue copiada en España; son asimismo muy pocos los manuscritos con música del siglo XIV que nuestro país puede ofrecer a los estudiosos. Ya que he hablado del códice de Chantilly, como músicos que sirvieron en la casa real de Aragón y están representados en el referido manuscrito, podemos mencionar : Gracian Reynau, n.° 93; Jacob (= Jacomí) Senleches (= Jacomí de Sent Luch?), n.s 11, 67, 69 y también 68; Taillandier, n.° 65; Trebor (= Robert, o acaso Joannes Trebol), n.s 19, 20, 38, 40, 64 y 66; Borlet (= Trebol, según Readney), n.° 89.[29]

El n.° 11, *Fuions di ci*, es la conocida ballade compuesta por Jacomí Senleches a raíz de la muerte de Eleonor de Aragón, reina de Castilla († 1382), hermana de Juan I de Aragón. El n.° 20, *En seumeillant*, de Trebor, fue escrita como recuerdo de la expedición de Juan I de Aragón a Cerdeña, en 1389; el n.° 38, *Se Alixandre et Hector jussen en vie*, fue dedicada asimismo al citado Juan I; S. Uciredor (= Rodericus) es el autor de la ballade n.° 77, *Angelorum psallat tripudium*, a tres voces; Reaney identifica este Rodericus con el conocido Rodriguet de la Guitarra, que sirvió tantos años en la corte aragonesa.

b) Descripción y observaciones sobre el tratado

Hace más de cuarenta años tuve la fortuna de encontrar en el archivo de la catedral de Barcelona un pequeño cuaderno que a primera vista vi se trataba de un teórico musical del siglo XIV, desconocido. Con el fin de que no se extraviara, pedí al Rdo. J. Mas, entonces archivero de la misma, se dignara conservarlo bien, cosa que hizo, incluyéndolo en una cartera de varios. El fascículo que me sirve para la presente edición no contiene más que el fragmento que hoy edito. Nos encontramos, pues, ante el texto de un sucinto estudio sobre la notación musical practicada en Cataluña, durante la primera mitad del siglo XIV, para la música polifónica. No me es posible decir si el tratado es completo, tal como salió de la mano del maestro o del copista, o bien si contiene sólo una parte de otro tratado más extenso que no ha llegado hasta nuestros días; acaso se trate sólo de un pliego que formaba parte de un libro completo, del cual se arrancó el presente cuaderno, el único conservado.

la iglesia de Verdú (Lérida), como filial de Poblet, practicó también la polifonía durante el siglo XIV; ya nada decimos del monasterio-santuario de Montserrat. El fragmento hallado en Tarragona en 1930 con un fragmento del motete a tres voces de Philippe de Vitry, *Colla jugo subdere* (triplum) y el virolai *Inperayritz de la ciutat joiosa*, de Montserrat, es asimismo una prueba fehaciente de cómo en Tarragona se practicaba también la polifonía sagrada.

28. Además del códice Huelgas, otros fragmentos demuestran que la catedral de Gerona, Santa María del Mar en Barcelona y diversos indicios que tenemos de iglesias castellanas son otros testimonios de lo que venimos diciendo.

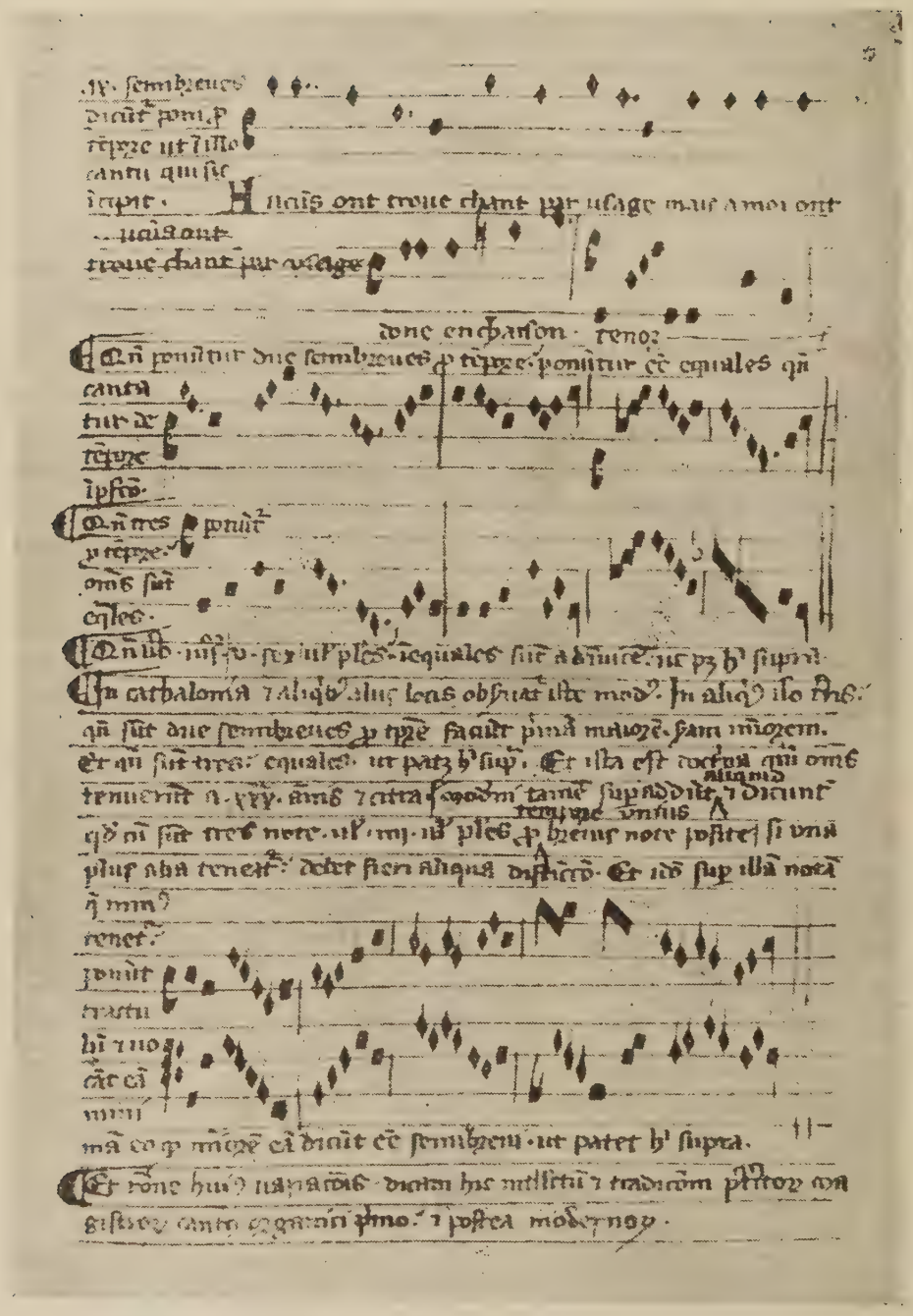
29. En mi libro en preparación *La música a Catalunya durant el segle XIV*, hallará el lector documentación rica y muchos otros nombres de instrumentistas y cantores de la capilla real de Aragón.

Se trata de un cuaderno de papel, formato 8.°, ocho folios, en blanco los folios 1r, 5-8, copiado en Cataluña y acaso en la misma Barcelona, un poco antes de 1350. No podemos ser más explícitos en la descripción del manuscrito, por haberse extraviado o quizá perdido su original que hacia 1918 había yo visto en la Catedral de Barcelona; a la sazón pude, además, obtener fotografías del mismo conservadas actualmente en la Biblioteca Central de la misma ciudad. Hablé por vez primera de la existencia de este tratado en el Congreso de Viena de 1927 (véase el *Bericht*, pág. 159) y en *La Música española desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), pág. 63 y facs. 46. El autor anónimo se limita al estudio de la notación mensural de la polifonía coetánea y demuestra conocer bien la notación antigua y la de su época, o sea la del Ars antiqua y la del Ars nova. La notación que estudia el maestro catalán es la misma que en parte se practicó para el Ars antiqua (hacia 1250-1320, otros dicen hacia 1260-1300), y en parte también la introducida unos treinta años antes de la copia del manuscrito, o sea la practicada en la polifonía del Ars nova (la música francesa desde 1320, otros dicen desde 1300 a 1330). El hecho de que no se hable de la semimínima indica que el autor escribió este breve apunte durante la primera mitad del siglo XIV, o hacia mediados del mismo.

En el fragmento conservado se estudian las notas longa, brevis, semibrevis y minima. Los tratados medievales, por lo común, al tratar de la «longa perfecta», estudian la manera cómo puede ella imperfeccionarse; nuestro tratado, en cambio, se fija preferentemente en la «longa imperfecta»; al efecto, él nos informa que la «longa imperfecta perficitur multis modis». Estudia la «divisio modi» por medio del punctum divisionis y habla extensamente de las ligaduras ascendentes y descendentes, del valor de las notas iniciales, terminales y medias de las mismas, fijándose también en el valor de las ligaduras formadas por semibreves.

La brevis es «recta» y «altera», en el sentido expuesto por Franco de Colonia, Walter Odington, Jacobus de Liège, los anónimos II, III y IV (de Coussemaker S. I), etc. Estudia extensamente el valor de las semibreves, el tempus, las prolaciones, el «modus prolixior», el «modus brevior» y las pausas.

La ventaja primordial que ofrece el tratado consiste en la profusión de ejemplos musicales que el autor incluye como aclaración gráfica a todas las cuestiones expuestas por el maestro anónimo. Por lo común, los ejemplos de la notación musical practicada a la sazón en Cataluña son pura invención del teórico catalán, si bien figuran cuatro ejemplos a dos voces que no son más que el incipit de otras composiciones que estarían muy en boga en aquella época en nuestro país y que no figuran en los repertorios conocidos. Los tratadistas de la primera mitad del siglo XIV, al presentar ejemplos aclaratorios de la notación que estudian, cuando tratan de la brevis y de la semibrevis se limitan generalmente a



Barcelona, Catedral, s. s. Anónimo, *De cantu organico*, fol 3.

ofrecer el triplum de algún motete de compositores del Ars antiqua o del Ars nova; nuestro autor, en cambio, ofrece los cuatro ejemplos indicados con polifonía copiando dos voces de la misma composición, siendo así que le hubiera bastado una sola.

Nuestro tratadista demuestra un interés especial en estudiar el valor de la semibrevis. Para ello anota el ejemplo 29 con el fin de demostrar que el valor de la brevis en su época valía de dos a ocho semibreves «pro tempore». Como n.° 30 presenta el célebre motete, cuyo triplum canta *Aucun ont trouvé chant par usage* que forma parte del motete *Lonc tens me sui tenus de chanteir*, basado sobre el tenor *Annuntiantes*, doble motete compuesto por Petrus de Cruce, de Amiens, maestro de Notre-Dame de París hacia 1260-1299, y cuya obra tanta influencia tuvo en la evolución de la notación musical de la polifonía medieval. La música completa se conserva en Montpellier, École de Médicine, H. 196, n.° 255, y en Turín, Bibl. Reale, Ms. Vari 42, n.° 11. El triplum aparece indicado en el *Speculum Musicae* de Jacobus de Liège (antes atribuido a Johannes de Muris) (C. *S.* II, 401), en Robert de Handlo (C. *S.* I, 389 *a*) y Johannes Handboys (C. *S.* I, 424), que lo atribuyen a Petrus de Cruce. Como ediciones modernas basta citar Ch. E. H. de Coussemaker, *L'Art Harmonique aux XII^e et XIII^e siècles* (Paris, 1865), n.° XI; J. Wolf, *Geschichte der Mensural Notation*, vols. II y III (Leipzig, 1904), n.° 1, y *Handbuch der Notationskunde* I (Leipzig, 1913), 265; A. Gastoué, *Les Primitifs de la musique française* (Paris, 1922), 47; F. Ludwig, *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler (1930), 254; H. Besseler, *AfMW*, VIII (1926), 160, y *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Postdam, 1931), 124; Y. Rokseth, *Polyphonies*, III (Paris, 1936), 81; T. Gérold, *La Musique au Moyen Age* (Paris, 1932), 282; W. Apel, *Historical Anthology of Music* (Cambridge, Mass. 1946), pág. 36, n.° 34, y *The Notation of Polyphonic Music* mencionado, 320 fasc. 65 y transcripción; Antoine Auda, *Les Motets Wallons du manuscrit de Turin*, Vari 42, I-II (Bruxelles, s. a., 1953), n.° XI.

Lo curioso del caso es que Jacobus de Liège, al estudiar la teoría y la práctica de Petrus de Cruce dice:

> «ipse primo incepit ponere quatuor semibreves pro perfecto tempore»

y menciona el triplum *S'amours eust point de poir* (Montpellier VII, 253; Turín, n.° 21);

> «Postea idem ampliavit se, et posuit pro uno perfecto tempore nunc quinque semibreves, nunc sex, nunc septem in triplo illo: *Aucun ont trouvé.*» (Cf. C. S. II, 401 *a-b.*)

Este triplum considerado como clásico para las 5, 6 y 7 semibreves «pro uno perfecto tempore», nuestro autor lo pone como

> «IX. semibreves dicuntur poni pro tempore, ut in illo cantu qui sic incipit.»

para lo cual se ve precisado a cambiar la melodía de Petrus de Cruce y añade un tenor que cambia también radicalmente el ritmo del *Annuntiantes* original.

Robertus de Handlo al recordar la doctrina de Petrus de Cruce expone lo mismo que dice Jacobus de Liège:

> «Quatuor semibreves divise sive conjuncte brevem valent unam... Si inter semibreves divisas semibreves quatuor divise inveniantur, et punctum post eas sequatur, tunc unius brevis valorem habebunt... Etiam est dicendum si quinque, vel sex vel septem inveniantur, cum punctu eas sequente, ut patet in hoc Moteto.»

y copia el incípit del triplum *Aucun ont trouvé* precitado (Cf. C. *S.*, I, 389 *a*). Johannes Handboys, al hablar sobre el valor de las semibreves, recuerda también la doctrina susodicha:

> «Petrus de Cruce de semibrevibus verius indicat; poni enim, ut prius dictum est, punctum inter duas et duas, et tunc erunt inequales; hoc, est, prima minor, secunda major; et inter tres et tres, et tunc erunt equales, hoc est, omnes erunt minores ..... Sed si quatuor semibreves sine puncto inveniantur, alterius proportionis erunt quam indicat Francho, quia non important valorem, nisi una brevis, licet inveniantur quinque, vel sex, vel septem, ut illa patent moteto suo qui vocatur : *Aucun ont trouvé...*» (C. *S.* I., 424 *a-b.*)

Es muy de notar que Handboys al final de la frase musical cambia la melodía e incluso el valor de las notas del triplum; Handlo la copia exactamente igual a la de la versión de Mo y Tu; Jacobus de Liège conserva el valor exacto de las notas y cambia también un poco la melodía.

El n.° 31, a dos voces sin texto, sirve para demostrar que el tiempo imperfecto «Quando ponuntur due semibreves pro tempore», ambas tienen el mismo valor, y que «Quando tres ponuntur pro tempore, omnes sunt equales»; cuando son más de tres, «inequales sunt ad invicem». Para nuestro caso es de máxima importancia la afirmación del autor al decir:

> «In Cathalonia et aliquibus aliis locis observatur iste modus. In aliquibus vero terris, quando sunt due semibreves pro tempore, faciunt primam maiorem, secundam minorem.»

Es esta la primera vez que yo conozca de un teórico antiguo que señale que en Cataluña, durante la primera mitad del siglo XIV, se practicaba una notación musical propia o al menos con trazos característicos. El decir

> «Et ista est doctrina quam omnes tenuerint a .xxx. annis et citra»

nos señala que el autor escribía su tratado entre 1330-1350;

El ejemplo 32, también a dos voces y sin texto, sirve para demostrar el valor de la mínima y cómo se usaba a la sazón. El 33 es un ejemplo de dos breves que en el tiempo perfecto «prima est maior, secunda minor», mientras que el 34 hay que entenderlo como de tiempo imperfecto. Es muy de notar que el Credo I gregoriano, en aquella época en Barcelona entre los polifonistas, fuera cantado con este ritmo mesurado. Los n.ˢ 35 y 36,

que en el manuscrito se copian muy separados, como si se tratara de dos ejemplos, forman propiamente la misma composición a dos voces. Por lo que se refiere a los ejemplos n.ˢ 11 con el texto *Virgo parens Christi* (cf. U. Chevalier, *Repertorium*, n.° 21842; la melodía de *Variae Preces* (Solesmes, 1901), págs. 39 s., es muy diversa. Ejemplos 35-36 y 37: se trata de piezas cuyo estilo es anterior al del ars nova. La notación del n.° 11 recuerda en cierta manera *Huelgas*, n.° 80, que en mi edición de 1931, preocupado siempre como estaba para realizar el ritmo modal, transcribí mal; como puede verse allí, vol. 1, 204, las fuentes más antiguas de aquella *Salve regina glorie*, son siempre del siglo XIV. El texto y melodía del ejemplo n.ˢ 35-36, *Benedicta es celorum regina*, no es más que un fragmento de la prosa mariana publicada por Dom J. Pothier, *Revue du Chant Grégorien*, sept. 1911, págs. 3-12 (cf. U. Chevalier, n.° 2428).

Los teóricos clásicos del ritmo modal fueron el anónimo *Discantus positio vulgaris* (hacia 1225-30), el Anonymus VII (C. *S.* I), Johannes de Garlandia (hacia 1240-1250), Franco de Colonia (entre 1250-1260), Anonymus IV (C. *S.* I) (c. 1272-80), Anonymus de St. Emmeran (de 1279), Magister Lambertus (Pseudo Aristoteles, hacia 1275), Hieronymus de Moravia (hacia 1275) etc., etc. Los teóricos hablan siempre de los seis modos. Sobre el VI modo la *Discantus positio vulgaris* (C. *S.* I, 96 *b*) dice:

> «Sextus autem ex omnibus brevibus et semibrevibus».

Franco de Colonia lo considera como V, y dice:

> «Quintus ex omnibus brevibus et semibrevibus» (C. S. I, 118 *b*).

El autor catalán, en cambio (cf. pág. 20, n.° 38), escribe:

> «Sextus pro maiori parte ex omnibus semibrevibus» y «Septimus ex brevibus».

En este punto el teórico catalán recuerda la teoría de Theodoricus de Campo, *De musica mensurabili* (C. *S.* III, 181 *b*), quien escribe:

> «Sextus modus fit ex omnibus brevibus, cujuslibet valor est unius temporis... Et sub isto modo includitur septimus modus, qui fit omnibus semibrevibus equalibus non caudatis sursum nec deorsum.»

Theodoricus de Campo que escribía hacia 1360, se funda en la doctrina de Johannes Verulus de Anagnia, *Liber de musica* (C. S. III, 129-177), quien parece ser del tiempo de Marchettus de Padua. Verulus no admite la semimínima; en cambio, Theodoricus de Campo sí que la admite. Todo nos indica que no es aventurado el considerar el anónimo catalán de la época de Theodoricus de Campo, J. Verulus y otros anónimos editados por Coussemaker en el tomo III de su *Scriptores*.

El Anonymus III, autor de *Compendiolum artis veteris et novae*, es de la misma época; si bien promete que hablará de la semimínima, termina su tratado con el estudio de la mínima, y escribe:

> «...sciendum est quod in cantu mensurabili, secundum Magistrum Franconem, quinque sunt modi, licet quidam posuerint sex et septem» (cf. C. *S.* III, 371 *a*).

El Anonymus II (C. *S.* III, 364-370), *De musica antiqua et nova*, parece ser de la misma época, puesto que no habla de la semimínima.
El Anonymus IV, en su *Compendium artis mensurabilis tam veteris quam novae* (C. S. III, 376 *a*), habla de los seis modos y dice:

> «...sextus ex omnibus brevibus et semibrevibus».

El autor catalán habla de la *duplex longa* en el sentido que puede valer dos longas simples, o tres, cuatro, cinco e incluso seis; con el fin de que el cantor no se equivoque, escribe tantos puntos sobre la «longa duplex» cuantas longas simples vale. Para mejor conocer el pensamiento de nuestro autor, cabe recordar que Johannes de Garlandia (C. S. I, 97 *b*) escribe:

> «...duplex longa est que plures longas in se continet»;

otra vez dice:

> «Superabundans sive duplex longa» (Ibid. 99 *a*);

Philippe de Vitry dice:

> «Duplex longa sex tempora valet. In modo vero imperfecto simplex longa duo valet tempora nec unquam plus valere potest, nisi punctus aponatur....» (C. *S.* III, 20 *a*).

Franco de Colonia supone que la duplex longa «duas longas significat» (C. *S.* I, 119 *b*). Walter Odington enseña

> «Morosa longa vocatur que prius virga dicitur nota, scilicet, quadrata cum tractu a parte dextra».

y escribe una longa para distinguirla de la brevis; después añade:

> «Est et aliqua que duplex longa dicitur, illa scilicet que duas valet longas perfectas» (C. *S.* I, 235 *a-b*).

Robert de Handlo habla de la «longa triplex, quadruplex...», y escribe:

> «Quia sicut longa simplex habet in valore novem semibreves minores, sic longa novem perfectionum novem longas in valore debet habere et non plures.»

y añade:

> «Talibus vero longis utitur vetus organum purum» (C. *S.* I, 390 s.).

y para mejor distinguir su valor escribe tres o más rayitas en la parte inferior de la nota, tantas como longas signifique. Lo mismo hace el Anonymus IV (C. S. III, 376 *b*) y Theodoricus de Campo (C. *S.* III, 188 *a*); Johannes Handboys, en su *Summa*, habla de la nota *larga* en el sentido de *duplex longa* en la forma

> «...ad modum duplicis longe habens tractulum ascendentem et descendentem, a parte dextra» (C. *S.* I, 405 *a*);

en otra parte recuerda y admite la teoría expuesta de Robert de Handlo:

> «Figura quidem habens in se tres quadrangulos, longa tertia dicitur, id est trium perfectionum nota vocatur; si quatuor, quatuor perfectionum longa dicitur ..... Nec ultima debet longa majorari, quia sicut longa simplex habet in valore novem semibreves minores et non plures, sic nec longa novem perfectionum plures quam novem longas habere debet» (loc. cit. 426 *a*).

y escribe en la parte inferior de la nota tres o más rayitas, tantas como longas signifique. Jacobus de Liège, en cambio, no admite las notas tan largas a las cuales moteja con el nombre de «monstruosas» (C. S. II, 411 *a*). Sobre las «duplex longa», véase además W. Apel, *The Notation*, págs. 224, 245 ss., etc.

Es muy característico el que nuestro autor señale tales «longae» no con rayitas en la parte inferior, en el medio o a la parte derecha de las mismas como acostumbran los tratadistas medievales, sino que indique su división por medio de puntos (cf. n.° 39). Si recordamos que el ars nova usa la máxima, mas no la duplex longa en el sentido de nuestro anónimo, tenemos que concluir que el teórico catalán vivía en una época de transición, en la cual se mezclaba aún la práctica del ars antiqua con la del ars nova. Nuestro autor, si bien no habla del *punctus divisionis, perfectionis* o *augmentationis*, usa del punctus divisionis por doquier.

Para terminar, precisa fijarnos que las pausas señaladas por nuestro anónimo recuerdan las de Philippe de Vitry, Johannes Verulus de Anania, Philippus de Caserta, Prodoscimus de Beldemandis, Theodoricus de Campo, Anonymus VI (C. *S.* I), Simon Tunstede, Johannes Handboys, etc. Dada la importancia que la Orden y los monasterior del Cister tuvieron en Cataluña y Castilla durante el siglo XIV incluso en el aspecto musical, y atendiendo a la época en que fue compuesto nuestro breve tratado, no podemos olvidar el *Compendium de discantu mensurabili* de Pedro de Palma Ociosa, monje cisterciense del monasterio francés de Carus Campus, en la diócesis de Amiens, escrito el año 1336. Véase la edición que del mismo hizo J. Wolf en *Sammelbände der IMG.* XV (1913-14), 504-534.

c) Texto del tratado «De cantu organico»

A continuación edito por primera vez el texto íntegro del referido tratado:

Ad evidentiam cantus organici est sciendum, quod cantus organicus dividitur in longam,

Ej. 1 brevem, semibrevem et minimam. Exemplum.

Ej. 2 Est autem longa nota quadrata habens tractum a parte dextera, ut hic: et dicitur longa imperfecta et valet duo tempora.

Ej. 3 Brevis, vero, dicitur nota quadrata carens omni tractu, ut hic : ▪ et dicitur brevis recta.

Predicta, vero, longa inperfecta perficitur multis modis : uno modo perficitur cum longa

Ej. 4 sequitur longam, ut hic:

Istarum quelibet valet tria tempora, et dicitur perfecta, excepta ultima que enim est im-

Ej. 5 perfecta et tantumodo valet duo tempora, nisi per divisionem modi perficiatur, ut hic :

tunc enim ipsa valet tria tempora et perfecta dicitur.

Dicitur autem tempus in cantu illud quod est minimum in plenitudine vocis et vocatur tempus imperfectum. De isto tempore imperfecto et perfecto dicetur infra.

Continuando propositum incoatum, dico quod predicta longa inperfecta perficitur alio

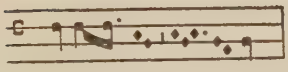
Ej. 6 modo, scilicet, cum tres breves sequuntur longam et ponuntur inter duas longas, ut hic :

Ej. 7 nisi post primam brevem divisio modi ponatur, ut hic: quod tunc prima brevis imperficit primam longam.

Duarum, vero, brevium sequentium prima dicitur recta brevis, secunda brevis altera, id est, altera a brevi, quia aliam naturam sive valorem habet; habet, enim, in se valorem longe imperfecte et ideo valet duo tempora.

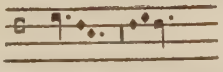
Item, perficitur longa cum valor semibrevium vel pausarum sequitur longam, ut hic:

Ej. 8



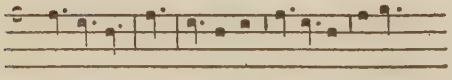
Sciendum quod subito et ex inproviso de facili non potest adverti perfectio huiusmodi notarum, sive sint breves, sive ligature, sive semibreves, sive pause. Ideo ne cantantem errare contingat, securius est ad maiorem certitudinem post perfectam longam ponere divisionem modi, ut

Ej. 9 hic:



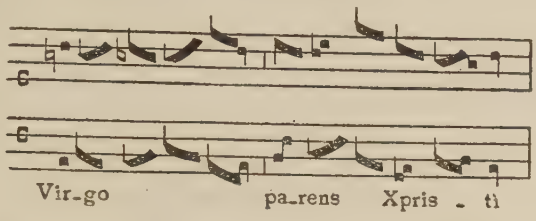
Item perficitur longa cum pausa trium temporum sequitur longam, ut hic:

Ej. 10



De ligaturis et valore ligaturarum

Sequitur de ligaturis. De quibus sciendum est quod, quociescumque due note in cantando attribuuntur uni sillabe vel plures, ligature vocantur, et hoc, ideo, quia ad invicem colligantur, ut patet in hoc exemplo:



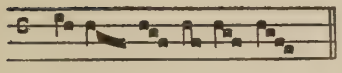
Ej. 11

Fol. 2. — Unde sciendum quod ligature quedam sunt ascendentes, quedam descendentes.

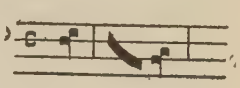
Ligatura ascendens est cuius secundus punctus alcior est primo, ut hic:

Ej. 12

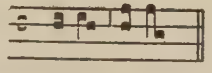
Ligatura descendens est cuius primus punctus alcior est secundo, ut patet hic:



Ej. 13

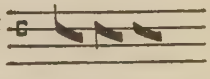
Item, sciendum quod aliquando longa ligatur cum brevi sola, ut hic. 

Ej. 14

Aliquando brevis cum longa, ut hic: 

Ej. 15

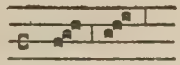
Item sciendum quod tam ascendencium quam descendencium ligaturarum quedam sunt cum proprietate et quedam sine proprietate. Unde sicut homo distinguitur ab asino non solum per formam suam tantum, sed etiam per aliquam proprietatem que sibi convenit et non asino, sicut per hoc quod est risibilis sive racionalis, ita ligatura distinguitur ab alia per aliquam proprietatem quam habet sibi convenientem, que nullatenus in alia reperitur.

Unde sicut tres denarii argentei eiusdem quantitatis seu materie sive ponderis distinguuntur ad invicem per aliquam proprietatem que diversificatur in eis, ita iste ligature, similes in forma, distinguuntur ad invicem per istam proprietatem, et variare facit valorem earumdem: 

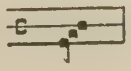
Ej. 16

Unde, cum talis ligatura, qualis est harum prima, habet proprietatem ascendentem, que dicitur in arte cantus opposita proprietas, semibreves due sunt. Ligatura talis cuiusmodi est secunda, dicitur prima brevis et secunda similiter. Ligatura qualis est tertia, sine proprietate, prima dicitur longa, secunda brevis.

De ligaturis ascendentibus

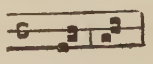
Ligatura talis ascendens sine proprietate, omnes breves sunt:  nisi prima

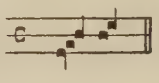
Ej. 17

nota tractum habuerit descendentem, ut hic  tunc prima erit longa, secunda et

Ej. 18

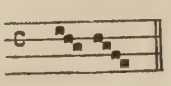
tertia breves sunt. Unde regula generalis est de ultima sic stante in directe que semper est brevis.

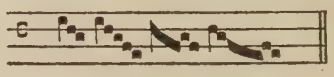
Ej. 19 Si vero directe steterit supra penultimam, ut hic:  tunc ultima est longa.

Ej. 20 Vel nisi tractulum habuerit ex parte dextra ascendentem, ut hic:  tunc similiter ultima erit longa.

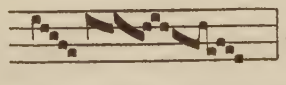
Ej. 21 Vel descendentem, ut hic:

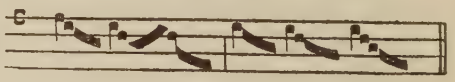
De ligaturis descendentibus

Ej. 22 Ligatura talis descendens:  prima est longa, secunda brevis, tercia longa,

Ej. 23 nisi tractulum seu proprietatem habuerit descendentem, ut hic: 

tunc prima et secunda breves sunt, tertia est longa. Cum autem multe note colligantur ad invicem

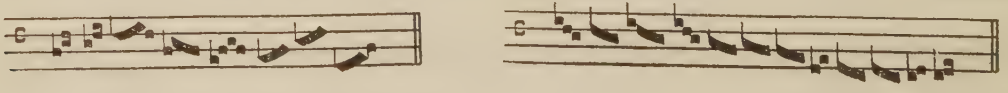
Ej. 24 isto modo:  omnes sunt breves, excepta ultima nota, que, si est quadrata,

Ej. 25 est longa, ut predixi; nisi sit configurata isto modo: 

tunc, quidem, ultima erit brevis sicut aliarum ligaturarum que precedunt ipsam.

De ligaturis semibrevibus

In omni autem ligatura proprietas sive tractus ascendens ponitur in prima notula ligature ascendentis veluti descendentis, facit duas primas esse semibreves, ut patet hic:

Ej. 26 

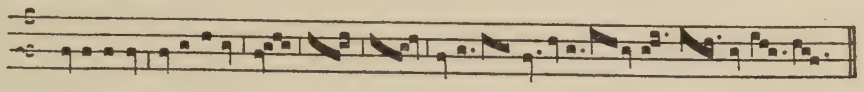
Determinatur hic de valore notarum mediarum

Dictum est de principio ligaturarum et de fine earundem. Nunc breviter dico de omnibus mediis notis, quod omnes note medie breves sunt, ut patet hic:

Ej. 27

De altera brevi

De altera brevi de qua tetigi in principio. Est sciendum quod quando due breves ponuntur inter duas longas, secunda alteratur, et valet duo tempora, ut patet hic:

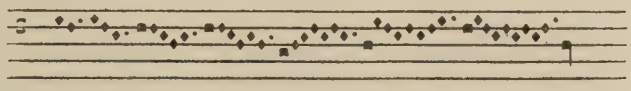


Ej. 28

De valore semibrevium

De semibrevibus et earum valore nunc dicendum restat. Unde sciendum est quod semibreves note ponuntur aliquando due pro tempore, id est, pro una brevi nota, aliquando tres, quinque (*sic* = quatuor) iiij, quinque v., sex VI., aliquando .vij., aliquando .viij., aliquando .ix.

ut patet hic:



Ej. 29

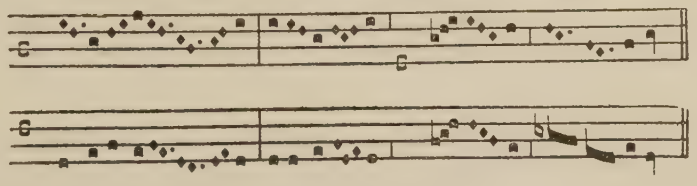
Fol. 3. — .ix. semibreves dicuntur poni pro tempore, ut in illo cantu qui sic incipit:

Ej. 30

Au-cuns ont trou-ve chant par u - sa-ge, mais a moi ont do-ne en chai-son. *Tenor*

Quando ponuntur due semibreves pro tempore, ponuntur esse equales, quando cantatur

de tempore imperfecto:

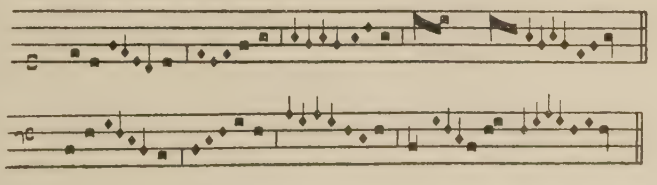


Ej. 31

Quando tres ponuntur pro tempore, omnes sunt equales.

Quando vero .iiij.^{or}, .v., sex vel plures inequales sunt ad invicem, ut patet hic supra.

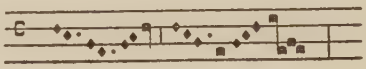
In Cathalonia et aliquibus aliis locis observatur iste modus. In aliquibus ,vero, terris, quando sunt due semibreves pro tempore, faciunt primam maiorem, secundam minorem. Et quando sunt tres, equales, ut patet hic superius. Et ista est doctrina quam omnes tenuerunt a .xxx. annis et citra. Moderni tamen superaddunt aliquid et dicunt : quandocumque sunt tres note, vel. .iiij., vel plures pro tempore unius brevis note posite, si una plus alia teneatur, debet fieri aliqua distinctio. Et ideo supra illam notam que minus tenetur ponunt tractulum et vocant eam minimam, eo quod minorem eam dicunt esse semibrevi, ut patet hic supra.



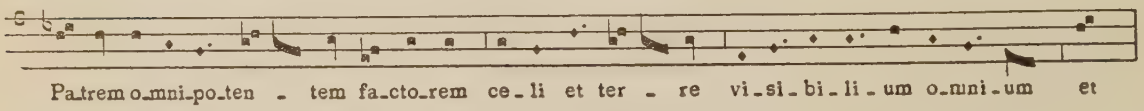
Ej. 32

Et ratione huius variationis dicam hic intellectum et traditionem predictorum magistrorum cantus organici primo, et postea modernorum. Magistri predicti dixerunt quod quando sunt due semibreves posite pro tempore imperfecto, sunt equales; quando, vero, de tempore perfecto, prima est maior, secunda minor. Dicitur, autem, maior, quia continet tantum de tempore quantum continent due prime semibreves trium positarum pro uno tempore. Exemplum hic:

Ej. 33

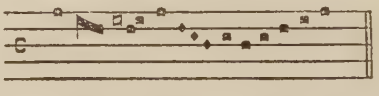


Ej. 34



Similiter dicunt quod duo sunt modi cantandi, sive prolationis : modus prolixior, et hic dicitur de tempore perfecto, et modus brevior, et hic dicitur de tempore imperfecto:

Ej. 35

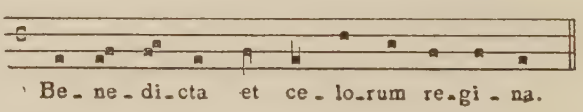


Dicunt ergo quod tripliciter potest cantari : secundum tempus, in presenti uno modo de uno tempore imperfecto, ut, scilicet, quelibet nota habeat unum tempus imperfectum.

Alio modo ut quelibet nota contineat duo tempora imperfecta.

Tertio modo ut quelibet nota contineat in se tria tempora imperfecta:

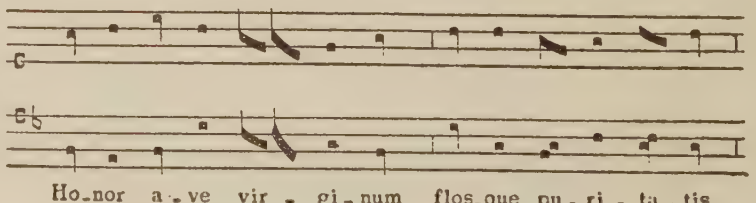
Ej. 36



Exemplum hunc hic superius de quolibet horum.

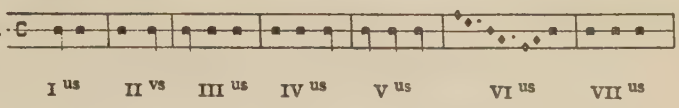
Dicunt etiam quod modus prolixior habet triplicem prolationem : Prima prolatio est unius temporis, scilicet illud tempus dicunt continere duo tempora modi brevioris, id est, longam imperfectam. Secunda prolatio, sive secundus modus temporis maioris, est duorum temporum, id est, duarum longarum imperfectarum. Tertia prolatio est trium temporum que continet .vi. breves. Et sic idem cantus qui secundus est ad cantandum breviori modo, potest cantari prolixiori et eorum

Ej. 37 exemplum ponitur hic:



fo. 4. Item magistri predicti posuerunt .vi. species sive modos cantus organici. Primus modus est ex longa et brevi. Secundus ex brevi et longa. Tertius ex longa et duabus brevibus.

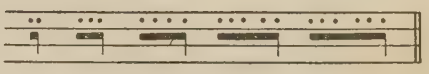
Quartus ex duabus brevibus et longa. Quintus ex omnibus longis. Sextus pro maiori parte ex omnibus semibrevibus. Septimus ex brevibus.



Ej. 38

Nota etiam quod longa quedam est simplex, quedam est duplex. Longa simplex alia est imperfecta, que est duorum temporum; alia perfecta, que est trium temporum. Et de istis duabus est dictum in principio.

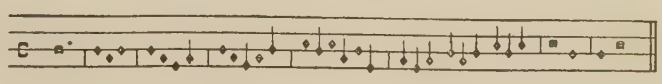
De longa duplici est sciendum quod longa duplex quandoque continet duas longas simplices, aliquando tres, quandoque iiij^{or}, quandoque quinque, quandoque .vi. Et ne contingat errare, debent poni puncta ad maiorem certitudinem, ut patet hic:



Ej. 39

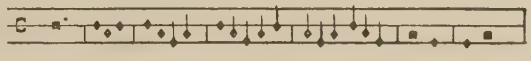
Magistri moderni dicunt quod duo sunt modi temporis, scilicet, tempus perfectum et tempus imperfectum, et ponunt iiij^{or} esse modos prolationis : duos de tempore perfecto et duos de tempore imperfecto. Primus modus est de tempore perfecto maioris prolationis; secundus est de tempore perfecto minoris prolationis; tertius est de tempore imperfecto maioris prolationis; quartus de tempore imperfecto maioris prolationis.

Tempus perfectum maioris prolationis continet in se tres semibreves perfectas et quelibet illarum continet in se tres minimas, vel valorem numero ternario numerando, et sic vadunt. ix. minime pro tempore, prout est hic notatum:



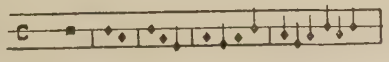
Ej. 40

Tempus perfectum minoris prolationis continet in se tres semibreves imperfectas et quelibet illarum continet in se duas minimas numero binario numerando, et sic ponuntur sex minime pro tempore, prout videtis hic notatum:



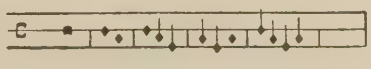
Ej. 41

Tempus imperfectum maioris prolationis continet in se duas semibreves perfectas, et quelibet illarum continet in se .iij. minimas vel valorem numero ternario numerando, prout est hic notatum:



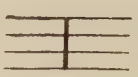
Ej. 42

Tempus imperfectum maioris prolationis continet in se duas semibreves imperfectas et quelibet illarum continet in se duas minimas numero binario numerando, et sic ponuntur iiij. minime pro tempore, prout apparet hic notatum:

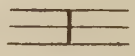


Ej. 43

De pausis

Ej. 44 Ssiendum quod pausa que continet tria spatia, ut hic:  est pausa trium tem-

Ej. 45 porum, et ita perficit longam, sicut longa sequens eam.

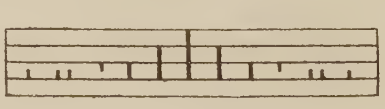
Ej. 46 Pausa continens spatia duo, est duorum temporum, ut hic:  Si contineat

Ej. 47 unum spatium, est unius temporis, ut hic:

Ej. 48 Si sit pausa semibrevis perfecte, ponetur talis pausa:

Ej. 49 Si sit pausa semibrevis imperfecte, ponantur due pausule minimarum, ut hic.

Ej. 50 Si sit pausa sole minime, ponatur ut hic:

Ej. 51 

Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala

Por José ROMEU FIGUERAS

Cuando Rafael Mitjana, a poco de descubrir el único ejemplar conocido del precioso cancionero musical y poético español que él llamó de Upsala, en recuerdo de la Universidad que lo custodia, publicó su estudio sobre los textos y la música del mismo, insinuaba que dicha colección estaba constituida por obras de músicos españoles que habían residido en Italia durante la primera mitad del siglo XVI.[1] Le movía a suponer esto la forma como era tratado el villancico polifónico en este cancionero y la presencia en él de algunas piezas atribuibles a Encina y a otros músicos españoles que debieron también de residir en Italia, pero que no logró identificar. Es posible, además, que no estuviera ausente de su ánimo la sugestión del lugar y la fecha de impresión del Cancionero: Venecia, Jerónimo Scoto, 1556. El sólido y muy merecido prestigio de Mitjana ha dejado aquella hipótesis como una premisa respecto a la cual podría resultar ociosa la discusión o la duda. Después de medio siglo, sin embargo, un conocimiento más amplio en el terreno literario, en la musicología y la documentación, ha aportado diversos elementos dispersos y aparentemente sin conexión, que al relacionarlos entre sí nos llevan necesariamente a buscar otra explicación por lo que respecta a la procedencia y al significado del Cancionero.

Otra serie de problemas, a primera vista independiente de la cuestión anterior, la ofrecen la biografía, tan fragmentaria y llena de oscuridades, y el arte excepcional de Mateo Flecha el Viejo. La pobreza documental que de su vida tenemos nos obliga a prestar mayor atención a su obra, para intentar esclarecer algo la borrosa circunstancia biográfica. Y el examen de la obra pone de relieve, no sólo numerosos indicios de aspectos desconocidos de la biografía, sino, además, un conjunto de datos y particularidades que revela la existencia de contactos del compositor con el cancionero descubrierto por Mitjana y con el ambiente literariomusical de donde dicha colección sin duda procede.

1. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Upsala, 1909). Trabajo reproducido en la introducción de la edición moderna del Cancionero (Méjico, 1944), pág. 47. Vid pág. [56] y nota 104, de nuestro estudio.

En el presente estudio intento relacionar entre sí, sobre una base esencialmente literaria, los diversos y dispersos datos de una y otra problemática y llegar a unas conclusiones por lo menos verosímiles y que puedan servir a los musicólogos para futuros estudios, y, al mismo tiempo, aclararme a mí mismo una serie de cuestiones que desde hace casi diez años vienen preocupándome.

I. MATEO FLECHA Y VALENCIA

UNA BIOGRAFÍA CON LAGUNAS. — Sabido es que la biografía de Mateo Flecha el Viejo presenta abundantes blancos, a pesar de las valiosas aportaciones y del tesón, la laboriosidad y la pericia del último de sus biógrafos y editores, Mons. Higinio Anglés.[2]

F. J. Fétis afirmó que Flecha había nacido en Prades (Tarragona), en 1481, se había formado en Barcelona con Joan Castelló y había sido maestro de las Infantas de Castilla, muriendo en el monasterio de Poblet, a los setenta y dos años, en 1553. M. Soriano Fuertes ratificó las noticias de Fétis, salvo en lo que atañe al nombre del maestro barcelonés, que enmendó por el de Joan Castells. Desconocemos hoy los documentos en que se basaron Fétis y Soriano Fuertes para determinar el lugar, el año de nacimiento, la formación juvenil, el retiro a Poblet y el año de la muerte del gran compositor. Pero esta pérdida de documentación no presupone necesariamente que tengamos que dudar de la veracidad de ambos musicólogos, por cuanto algunos de los datos aportados por ellos, otros documentos y ciertos detalles no los contradicen.

A través de la documentación conservada y la exhumada recientemente, en particular por Mons. Anglés, resultan comprobados los siguientes datos. La primera noticia documental que hoy poseemos es de septiembre de 1523, fecha en la cual el compositor catalán, hasta entonces simple cantor, es nombrado maestro de capilla de la catedral de Lérida. Pero en 31 de octubre de 1525 se nombró a Joan Molló en el cargo, siendo a su vez sustituido éste, en 1527, por Antoni Escolá, y éste, en 3 de junio de 1529, por Diego Montes. ¿Se extendía el nombramiento de maestro de capilla sólo por dos años en la catedral leridana de entonces, o es que las condiciones eran económicamente tan desfavorables que nadie duraba un tiempo largo en dicho cargo, como acontecía en la mayoría de las capillas españolas? Sea como sea, cabe preguntarse asimismo cuánto tiempo estuvo Flecha sirviendo como cantor en dicha catedral. Todo induce a creer que muy poco, quizá menos de lo que

2. Véase la excelente introducción, con numerosos documentos, a MATEO FLECHA, *Las Ensaladas (Praga, 1581)* (Barcelona, 1955), transcripción y estudio por HIGINIO ANGLÉS, Pbro. Tomo de dicha introducción los datos documentales y las fechas que apunto en este párrafo dedicado a la biografía conocida de Flecha el Viejo.

estuvo sirviendo como maestro de capilla, tanto debido a la categoría del músico, como a la inquietud y la inestabilidad del hombre que adivinamos a través de una gran parte de su quebrada biografía; inestabilidad, por otra parte, muy corriente entre los músicos españoles de su época.

Años después, en 1533, lo hallamos en Castilla, firmando como testimonio en las Constituciones sinodales de Sigüenza, publicadas el año siguiente.

Otra laguna, ésta de once años, y en 1544 Flecha aparece en Arévalo, como maestro de capilla de las Infantas de Castilla Doña María y Doña Juana, y figurando en la nómina del segundo tercio de aquel año. Su situación en dicha capilla fue bastante anómala, ya que, si bien desempeñó el cargo de maestro de la misma, al parecer cobró como simple cantor y no fueron atendidos sus requerimientos para obtener dicho nombramiento ni el de capellán. No sabemos si continuaba en la mencionada capilla en 1547 y 1548, porque se han perdido las nóminas correspondientes. Pero en la de la Infanta Juana, correspondiente a 1549, ya no figura. ¿Habría cesado en su cargo en 1548, cuando Doña María casó con Maximiliano de Austria y se ausentaba de España?

Por un permiso de publicación de sus obras, extendido el 16 de agosto de 1557, en favor de Pedro Pujol y al cual tendremos que volver, consta que el maestro había muerto ya.

Para colmar algunos vacíos de la biografía. — Existen, pues, muchas sombras en la vida y en la formación de Flecha, y ello sorprende en un músico de su talla. Flecha, como la mayoría de los compositores españoles contemporáneos, está poco tiempo en un mismo sitio y aparece y desaparece de nuestra atención en eclipses generalmente largos.

A falta de noticias documentales suficientes, hemos de buscar en la obra del gran artista otros indicios que nos ayuden a reconstruir una parte de su tan fragmentaria biografía. No desconocemos los peligros que un intento así lleva implícitos, pero aun sabiéndolos, creemos que el riesgo es aquí justificado, debido a la importancia de Flecha y por cuanto es posible señalar caminos que pueden orientar en nuevas búsquedas documentales, y, además, completar los datos conocidos a la luz de las aportaciones que ofrece algún texto de dicho compositor, el cual fue asimismo autor de la parte literaria de sus ensaladas, como prueba la unidad de estilo, el espíritu y la concepción de las mismas. Por otra parte, téngase en cuenta que la situación de la mayoría de los compositores, músicos y cantores españoles de la época era bastante irregular, puesto que ocupaban un cargo en un centro musical por breve tiempo y renunciaban a él para ingresar en otro, sea en España, sea fuera del país, o bien acumulaban diversos, que procuraban alternar sin renunciar a ninguno, o, en último término, obteniendo permisos de ausencia más o menos indefinidos. Tal inestabilidad y los desplazamientos frecuentes son causa de dificultades de localización y crono-

logía, de manera que es preciso conceder a los cálculos del historiador un margen prudente, sea Flecha, sea Morales, Pastrana o cualquier otro el compositor estudiado.

Así, pues, puede ayudarnos a reconstruir una parte de la oscura biografía del viejo Flecha el precioso texto de su ensalada *La viuda*, que dice así:[3]

«¡La viuda se quiere casar!
¡Desdichado del que muere,
si no yva a buen lugar!»
La música buena y honrrada
enbiudó por desconcierto,
qu'el buen gusto yaze muerto
y quedó desmamparada.
¿Dónde hallará morada
en que se pueda abrigar,
«si no yva en buen lugar»?
«*Facta est quasi vidua*
domina gentium.»
— ¿Quién canta lamentationes
en noche tan sin dolores?
— Los cantores son, señores.
— Sepamos por quál razón.
— Por la poca estimación
en que Música es tenida.
Essa fue nuestra venida
a esta conversación.
«¿Qué fue del papa León?
Los reyes y los señores
¿dó se fueron?
¿Qué fue de aquel gualardón,
las mercedes que a cantores
se hizieron?»
Rey Fernando, mayorazgo
de toda nuestra esperanza,
¿tus favores a dó están?
Tu, turutú, turutú.
¡Oh duque del Infantazgo,
«que fuiste la mejor lança
qu'en Françia comía pan»!
Tu, turutú, turutú.
— «¡Qué marido perdí, mezquina,
qué marido y qué afanador!»
— «Arçobispo de Toledo,
óygovos y non vos veo.»
El de Fonseca sería,
qu'en música se perdía
por tomalla y por dexalla.
«Agora que la quería,
se murió en esta batalla.»
Tu, turutú, turutú.
El duque de Calabria es
con quien no á ovido revés:
es su amiga muy amada.
«Biuda enamorada,
gentil amigo tenéis:
¡por Dios, no le maltratéis!»
(Pues alguno la burló
con palabras que le dio
y promesas de fruslera,
«que no diré yo quien es
ni quien era,
que no diré yo quien es

3. Deduzco el texto de la ensalada, a cuatro voces, de *Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F. Matheo Flecha, su sobrino, abad de Tyhán y capellán de las Magestades Caesáreas, con algunas suyas y de otros autores...* (Praga, 1581). El *Katalog der Ausstellung des Königreiches Spanien* (Viena, 1892), n.^{s} 53-54 (cf. H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, I, Madrid, 1941; MME [= «Monumentos de la Música Española»], v. I, 92 s.) nos informa que el impreso de Praga constaba de seis cuadernos, correspondientes a otras tantas voces — en el impreso indicado hay composiciones a cuatro, cinco y seis voces —, y que los seis existieron en Barcelona, de donde partieron para la Exposición Internacional de Música y Teatro, celebrada en Viena, en 1892. Pero hoy se conservan, en Barcelona, tan sólo el cuaderno del *bassus* (Biblioteca de Cataluña, M. 851) y los del *tenor, tiple* y *altus* (en la Biblioteca del Orfeó Català, los tres). Para las demás ensaladas y las restantes composiciones de Flecha y las de sus discípulos, me baso en los cuatro cuadernos indicados y en los manuscritos y ediciones musicales antiguas, descritos por Mons. Anglés en su citada edición de una parte de las ensaladas del maestro, págs. 32 ss., y, naturalmente, en esta misma edición parcial, cuando me refiero a las ensaladas en ella contenidas *(El jubilate, La negrina, La justa, La guerra, El fuego* y *La bomba)*.

ni quien no.»)
— «De yglesia en yglesia
me quiero yo andar
por no mal maridar.»
Ante el juez singular,
el cabildo de Valencia,
adonde por excelencia
lo siente,
yo, la Música presente,
doy querella criminal.
Y del vulgo en general
me querello,
porque tiende más el cuello
al tin-tin de guitarrilla
que a lo qu'es por maravilla
delicado.
Y el dicho vulgo á inventado
nueva música de morteros,
perdidos por majaderos:
«Toca, toca, toca,
con el pie se toca
la toca
la Juana matroca.»
Frequelé, frequelé.
— Ande, que yo cantaré
un cantar sin disparate,
bueno a fe,
que solamente trate
del Infante deseado,
del sacro Verbo encarnado,
Dios y hombre verdadero:
«Nunca fuera cavallero
a tierras tan bien venido».
Frequelé, frequelé.
Asomó por este exido,
hecho pastor el Mexía,
y Humanidad le dezía,
viéndose de fuerças flacas:
«Guárdame las vacas,
carillo, y besar t'é.»
«*Custodi nos, Domine,*
ut pupillam occuli!
Sub umbra alarum tuarum
protege nos!»

Esta ensalada, muy representativa del genio paródico, la ironía y la aguda expresividad de Flecha el Viejo, consta de tres partes literarias, enlazadas muy hábilmente. La primera (vs. 1-60) alude al desamparo en que se halla la Música y con ella los cantores; la segunda (vs. 61-80) es una sátira mordaz contra el mal gusto musical del vulgo; y la tercera (vs. 81-100) no sólo se refiere, como casi la totalidad de las ensaladas de Flecha, al santo Nacimiento, sino que insiste, aún más intencionadamente, en la sátira contra el vulgo, que no vacila en celebrar la festividad con cantares disparatados, lo cual suscita las vivas ironías del autor y la consternación de los cantores.

La primera parte y la segunda reflejan un estado de cosas que afectaba al propio compositor y aluden a diversas personalidades y focos musicales coetáneos sin duda conocidos por él. Es oportuno, pues, analizar este curioso documento y prestar atención, al mismo tiempo, a una de las piezas mejor resueltas en su género.

Los cantores irrumpen cantando una canción inspirada en un refrán tradicional, en la que plañen la viudez de la Música por muerte del buen gusto, y se preguntan, angustiados, dónde ésta podrá refugiarse con dignidad (vs. 1-10), subrayando sombríamente su canto con el de un fragmento de una lamentación de Jeremías (vs. 11 s.). Por la poca estimación en que es tenida la Música, han venido los cantores a entonar lamentaciones, a pesar de ser hoy la Nochebuena, en que todo es alegría (vs. 13-20).

Laudatores temporis acti, los cantores evocan con resignado humor, del v. 21 al 44, una serie de protectores de la Música, ya fenecidos. En primer lugar, al papa León (v. 21), es decir, Juan de Médicis, elegido papa León X en 1513 y muerto el primero de diciembre de 1521. Su amor por la música, las artes y las letras es bien conocido, como asimismo lo es la presencia de gran número de músicos españoles en Roma durante su pontificado. Pero también es notorio lo precario de la situación de los músicos en la corte pontificia y su éxodo de la misma durante el corto papado de Adriano VI (1522-23), el austero sucesor de León X. Todo ello da un sentido a la nostalgia que asoma bajo la pregunta irónica del v. 21. Tal vez la alusión sea aún más significativa de lo que parece, pues Flecha pudo hacerla obedeciendo a motivos personales: al recuerdo de una estancia suya en Roma, verosímil aunque no confirmada por los documentos. La hipótesis llenaría una parte del extenso vacío que se extiende hasta 1523, año en el que, coincidiendo con el del pontificado de Adriano VI, le vemos en Lérida, a cuya capital pudo haber llegado en 1522, y, por otra parte, explicaría algunos aspectos de su formación y de su técnica musical.[4]

Los vs. 22-26, basados, con el v. 21, en los vs. 181-86 de las célebres *Coplas* manriqueñas,[5] evocan, generalizando, a otros muertos protectores de músicos, los cuales, a partir del v. 27, el autor concreta en una serie de nombres.

El primero de ellos es el de Fernando el Católico, quien, como señalan muy bien los vs. 27 s., fue el mayor protector de la música de su tiempo en España. Su capilla fue esplendorosa y muy activa, como prueba el *CMP*,[6] que recoge, en un conjunto de más de quinientas composiciones, buena parte del extenso repertorio que se cantaba en la corte aragonesa. A la muerte del monarca, acaecida en 1516, y debido a la indiferencia de Carlos V por la música hispana de la época precedente, los músicos de aquella corte se dispersaron por distintos centros musicales peninsulares. Es curioso, por otra parte, que en su ensalada Flecha mencione al rey aragonés después de León X, cuando, atendiendo a las fechas de sus respectivas muertes, el orden tendría que ser el inverso. La anomalía puede deberse a que el músico estaría ausente de España en 1516, y a que, por residir en Italia, le afectaría más directamente la muerte del Papa que la del monarca.

El duque del Infantado, aludido en los vs. 31-36, no puede ser otro que don Diego

4. Por ejemplo, Isabel Pope, *La musique espagnole à la cour de Naples dans la seconde moitié du XV^e siècle*, en *Musique et poésie au XVI^e siècle* (París. 1954; «Colloques Internationaux du Centre de la Recherche Scientifique»), págs. 52-58, establece la relación entre la composición *Tiempo bueno*, debida a Flecha y sobre la cual volveremos a insistir, y otra italiana, concluyendo que ambas piezas «sont écrites sur une mélodie vraisemblablement populaire et sans doute italienne».

5. J. Manrique, *Cancionero*, ed. Augusto Cortina (Madrid, 1929; «Clásicos Castellanos», núm. 94), págs. 218 s.

6. Léase *Cancionero Musical de Palacio*. Citaremos, por la edición musical debida a Mons. H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, II-III. *Cancionero Musical de Palacio. (Siglos XV-XVI)*, dos volúmenes (Barcelona, 1947-1951; MME, vols. V y X), y remitiremos a la de F. A Barbieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890).

Hurtado de Mendoza y Luna, llamado el Grande, tercer duque de aquella Casa, nacido en 1461 y muerto el 31 de agosto de 1531.[7] Muy influyente en la política española y señor de un extensísimo patrimonio, don Diego hizo famosa su corte de Guadalajara, debido al esplendor con que celebraba las fiestas litúrgicas y al renombre de su capilla de cantores y ministriles, del que es buen testimonio, como veremos más adelante, el vihuelista Mudarra, formado en aquella Casa. Una gran resonancia tuvo en Castilla el extraordinario fausto con que el Duque recibió, en 1525, a Francisco I a su paso por Guadalajara, cuando era conducido prisionero de Requena al Alcázar madrileño, recibimiento que el monarca francés recordaría y agradecería siempre. Sea debido a la repercusión y a la fama que dicha acogida conseguiría en Francia, sea porque don Diego, en 1523, había prestado ayuda de ochenta lanzas al Emperador para combatir a Francisco I, Flecha, parodiando unos octosílabos del *Conde Dirlos* y de otros romances carolingios, ensalza la memoria del Duque en los vs. 32 s. Pero ¡con cuánta ironía, pues don Diego fue por temperamento, por necesidad y achaques de salud un gran sedentario! La nostálgica exclamación de la Viuda en los vs. 35 s., se refiere tanto a la protección a ella dispensada por el Duque —«¡qué marido!»—, como a la reconocida habilidad y la suerte de éste en engrandecer su soberbio patrimonio —«¡qué afanador!»—, no sólo mediante una escrupulosa administración y a consecuencia de haber reunido diversas y ricas herencias familiares, sino también como resultado de los favores recibidos del rey Fernando y del Emperador, que procuraron asegurarse su influencia política. Ahora bien, ¿qué relación pudo tener Flecha con la corte musical de don Diego? Nada en concreto sabemos sobre este particular. Pero el conocimiento que Flecha demuestra tener de aquella figura y de su corte musical, y el hecho de que hallemos a nuestro compositor en Sigüenza, no muy lejos de Guadalajara, hacen suponer que estuvo en relación con dicha capilla y que pudo haber servido en ella durante un tiempo, hasta 1531, año en que, a la muerte del Duque, pasaría a Sigüenza, donde estaba en 1533.

Parodiando el romance *Campanitas de Toledo* (vs. 37 s.), Flecha alude seguidamente a Fonseca, arzobispo de Toledo. Se trata de don Alonso IV de Fonseca y Acevedo, nacido en Santiago, probablemente en 1476, de una ilustre y muy influyente familia gallega, y muerto en Alcalá de Henares el 4 de febrero de 1534. Auténtico príncipe del Renacimiento, gran mecenas de las letras y apasionado por ellas, mantuvo correspondencia con Erasmo, se rodeó de fastuosidad, fundó y dotó un colegio en Santiago y otro, llamado del Arzobispo, en Salamanca, hizo diversas donaciones y fundaciones en Toledo y realizó obras importantes en Alcalá y la Guarda. Propuesto por el Emperador, tomó posesión del arzobispado de Toledo, en 26 de abril de 1524. En enero de 1526 acudió a la frontera portuguesa a recibir a

7. Extraigo las noticias referentes al Duque, del bello y documentado libro de CRISTINA DE ARTEAGA y FALGUERA, *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza* (Madrid, 1940), 269-317.

la emperatriz Isabel; en la intimidad casó a los egregios esposos en Sevilla, el 11 de marzo de aquel año; y bautizó al Infante Felipe, en 1527.[8] Nada sabemos de las devociones musicales de don Alonso. Pero la irónica alusión de Flecha, contenida en los vs. 40 s., hace suponer que el Arzobispo fue un simple aficionado a la música, respecto a la cual mantuvo una posición voluble o por lo menos indecisa, salvo en los últimos tiempos de su vida, si interpretamos correctamente el sentido de la divertida parodia del romance de la muerte de Durandarte, *Oh Belerma*, contenida en los vs. 42 s. Nuestro compositor pudo relacionarse con el Arzobispo y el supuesto centro musical por él protegido, que, por tratarse de las postrimerías de su vida, podríamos situar en Alcalá. Las fechas conocidas de la biografía del músico no invalidan la suposición — deducida ésta del texto de la ensalada y reforzada por lo que diremos en seguida, al tratar del duque de Calabria —, ya que pudo estar al servicio del prelado una parte del año 1533, en que abandonaría Sigüenza, hasta el 4 de febrero de 1534, fecha de la muerte de don Alonso.

Los cantores de la ensalada, que desde el v. 27 al 44 han subrayado con un rasgo de humor las alusiones a los personajes hasta ahora indicados (cf. vs. 30, 34 y 44), se tornan graves y respetuosos tan pronto como mencionan al duque de Calabria[9] y a su constancia en el amor a la música (vs. 45-47) — constancia que contrasta con la actitud frívola de otros grandes señores que los cantores no quieren nombrar (vs. 51-57) —, recomendando a la Viuda, con versos basados en un refrán tradicional, que trate bien a su «gentil amigo» (vs. 48-50). La alusión y el tono de la misma ponen en relación a Flecha con la corte del duque de Calabria y con Valencia, relación que reforzaremos después con otros extremos. Es probable, pues, que el mismo año de la muerte del Arzobispo, el inestable Flecha se estableciera en Valencia y que mantuviera estrecho contacto con la corte poéticomusical de Don Fernando de Aragón, entonces una de las más brillantes de España. Además de la protección dispensada por el Duque a la música, que por sí misma ya constituía un motivo de atracción suficiente para muchos músicos, en el paso de Flecha de Alcalá a Valencia y en sus contactos con la corte de Don Fernando, pudieron contribuir las relaciones personales que tuvo en vida el Arzobispo con la ciudad levantina. En efecto, don Alonso estaba emparentado con don Rodrigo de Mendoza, el primer marqués de Cenete, por el segundo matrimonio de éste con doña María de Fonseca; había intervenido en la represión de las Germanías; había trabado estrecha amistad con el duque de Calabria, con quien acudió a la

8. Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y catedrales de los reynos de las dos Castillas*, I (Madrid, Francisco Martínez, 1645), 81 ss. Para la boda de Carlos e Isabel, vid. Alonso de Santa Cruz, *Crónica del Emperador Carlos V*, ed. de la R. Academia de la Historia, por R. Beltrán y A. Blázquez, II (Madrid, 1921), 230.

9. La misma gravedad y seriedad notamos en la música. Cf. F. Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, II (Barcelona, 1909), pág. 192.

frontera de Portugal para recibir a la emperatriz Isabel; y había casado al Duque y a Germana de Foix, en Sevilla, unos días después de las bodas del Emperador.[10]

Hasta ahora Flecha se ha referido a focos musicales de grandes señores con los cuales sin duda mantuvo relación — o la mantenía aún, en el caso del duque de Calabria —, y lo ha hecho con precisión y concretando. En cambio, en los vs. 58-60 hace una rápida alusión a los centros musicales eclesiásticos en general. En la irónica referencia pone al vivo el desesperante problema de la inmensa mayoría de los músicos españoles de entonces, obligados a la búsqueda constante del amparo de las distintas capillas eclesiásticas para subsistir, aunque con extremos agobios económicos, y al mismo tiempo para no bastardizar el arte que cultivaban. Como sus compañeros, Flecha tendría una larga y penosa experiencia de estas cosas.

Los versos que siguen (vs. 61-80) contienen, como los que se refieren al duque de Calabria (vs. 45-50), las alusiones más actuales de la ensalada, pues están redactadas en presente, tienen la proximidad del ambiente vivido en el momento en que se escribe y están expresadas en el tono apropiado para que surtan efecto en personas por quienes el autor desea ser escuchado. En dichos versos Flecha se dirige al cabildo valenciano, presentándolo como custodio de la buena música y como juez ante el cual denuncia el mal gusto musical del vulgo; mal gusto patentizado ahora con el canto inoportuno de un romance cualquiera — el de Lanzarote, en este caso — para la celebración de la Navidad (vs. 81-90), lo cual comenta Flecha con una humorada punzante (vs. 91-96), invocando seguidamente los cantores, desolados, la protección del Altísimo (vs. 97-100).

Como vemos, a partir del v. 45 de su ensalada, Flecha precisa y concreta cada vez más, traza un cuadro vivo y real del ambiente musical valenciano y nos sitúa en la corte del duque de Calabria, a quien elogia, y en la catedral de Valencia, a cuyo cabildo se dirige de una forma particular. Es lógico suponer, por consiguiente, que, después de haber estado en Lérida y sucesivamente en otros focos sobre los que no tenemos indicios, de haber residido en Guadalajara y en Sigüenza, y de haber servido un tiempo probablemente corto al Arzobispo de Toledo, el mismo año de la muerte del prelado Flecha pasaría a Valencia, con cuyos dos centros musicales aludidos la ensalada *La viuda* le pone en contacto.

¿Estuvo el inquieto compositor mucho tiempo en la ciudad levantina? El estudio de las ensaladas del maestro, algunas reflejando de una forma u otra el ambiente popular y artístico de Valencia, la huella de la influencia de su personalidad artística en las esferas poéticomusicales de la ciudad y en los discípulos que en ella formó, y el recuerdo de su obra

10. Vicente Castañeda, *Don Fernando de Aragón, duque de Calabria*, «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 3.ª época, XV (1911), 271. Luis Querol Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia* (Valencia, 1931), 106.

en la capital levantina hacen suponer una permanencia larga en ella, o por lo menos unos contactos muy estrechos y frecuentes, según tendremos ocasión de ver en el transcurso de las páginas que siguen.

FLECHA Y LOS COMPOSITORES ESPAÑOLES DE SU GENERACIÓN. — Sin rebasar el ámbito histórico y literario en que se encuadra el presente estudio, es posible indicar algunos hechos significativos, obtenidos especialmente del estudio de los cancioneros en que figura el maestro catalán, del cotejo del repertorio poético que empleó y del análisis de su técnica literaria, con los cuales aportar nueva luz a ciertos aspectos de su formación, su personalidad y su biografía.

Mateo Flecha conoció sin duda el arte y algunos de los músicos más recientes de la capilla del rey Fernando, dispersada a la muerte del monarca. Estos músicos, luego establecidos en diversos focos peninsulares y en Italia, marcan la transición de la tradición hispana de los Reyes Católicos a la escuela franconeerlandesa, más compleja que aquélla y más rica técnicamente, sobre todo en lo que respecta al contrapunto y a la florida ornamentación. Flecha, más sobrio y más expresivo que los representantes de esta última escuela y poseedor de una técnica más ágil y rica que los de la capilla aragonesa, funde, como los demás compositores más significados de su generación, ambas tendencias sobre una base radicalmente hispánica.

La ensalada *La caza* es la más característica de la remota vinculación del arte de Flecha con la escuela poéticomusical de los Reyes Católicos, por cuanto está inspirada en la técnica de ciertas composiciones del *CMP*. La aludida ensalada es una bellísima alegoría navideña donde la Virgen sale a cazar por el monte, y Dios, debido a la humildad de su santa madre, consiente a ser «cazado» para salvar la humanidad. La primera parte de la composición narra con maestría el encuentro de la Virgen y Eva, la cual va por la montaña como serrana perdida y errante, llorando su desventura. El tema del encuentro del poeta, o de los cantores, con la serrana que canta su desventura, es el motivo de las piezas números 71, 154 y 301 del *CMP* (ed. Barbieri, núms. 346, 351 y 380), y el de la serrana perdida, el del núm. 209 (Barbieri, 418), donde figuran, con ligerísimas variantes, estos versos de *La caza*: «— Zagaleja del Casal, | tú, ¿que vay la vía diversa? | — ¡ Mezquinella, que vay persa, | que a Napoli voy andar! —». El autor registra en la misma ensalada una variante de un villancico antiguo: «Vozes dan en aquella sierra: | huna virgen es que caç' en ella», incluido también en el repertorio del *CMP* (núm. 15; Barbieri, núm. 401): «Gritos davan en aquella sierra. | ¡Ay, madre!, quiero m'ir a ella».

Más adelente tendremos ocasión de referirnos a las relaciones existentes entre los núms. 41, 58, 154, 311, 381 y 447, del *CMP*, y las ensaladas como género. Todos estos con-

tactos, sin embargo, no significan servidumbre, sino adaptación creadora y evolutiva de un gran temperamento artístico que vivía y sentía según las tendencias de su tiempo.

La transición entre la vieja escuela y las nuevas concepciones la hallamos reflejada en el inapreciable *Cancionero Musical de Barcelona*,[11] escrito en la ciudad condal o al menos en Cataluña, a juzgar por la grafía *ny*, por algún título en catalán y por la vacilación entre *a* y *e*, *o* y *u*, que notamos en él. El códice consta de 190 folios — en realidad, de 192, pues se repiten los fols. 138 y 180 —. En la formación del mismo, los copiladores aprovecharon parte de un bello cancionero musical de carácter sagrado, aunque conteniendo también algunas piezas profanas, provisto de repertorio de fines del siglo XV y de los primeros lustros del XVI; esta parte antigua ocupa los fols. 74-137^{v} y 179-181^{v} del cancionero. El resto debió de copiarse desde hacia 1520 hasta 1534 o muy poco después de este año, ya que vemos en esta parte nueva escritas las siguientes fechas, trazadas con posterioridad a la música y al texto de los folios respectivos : «f. 25. 1530» (f. 12), «20. 1532. faber» (f. 16), «20. faber. 1525» (f. 140) y «1532» (f. 162); mientras que en el fol. 188, es decir, dos antes de terminarse el manuscrito, aparece la fecha de «1534», escrita por la misma mano que escribió el texto y la música de los fols. 186^{v}-189 y empleando para ello la misma tinta, lo que prueba que la fecha fue escrita al mismo tiempo que los folios indicados. Hasta el fol. 181^{v}, sea en la parte antigua del códice, sea en la nueva, hallamos, entre otros, los nombres de Urrede, Encina y Lope de Baena, representantes destacados de la escuela musical española de fines del siglo XV, los de Alonso de Mondéjar, Gabriel y el barcelonés Aldomar,[12] exponentes de esta misma escuela durante los primeros lustros del siglo XVI, y, sobre todo, los de los grandes maestros de este último momento : Pedro de Escobar, Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa, siendo este último, a quien hemos de considerar como cabeza de la escuela de transición, el autor que figura con un mayor número de piezas. Por su parte, la escuela francoflamenca está muy bien representada, en la parte nueva, con los nombres de Josquin de Prés, Anthonius Fevin y Johannes Mouton. En cambio, a partir del fol. 182 hasta el fin, es decir, en el sector que podemos considerar escrito hacia 1534, figuran diversas piezas profanas y villancicos sacros que pertenecen a autores de la generación que sigue a la de Peñalosa. En efecto, los fols. 182-183^{v} contienen cuatro villancicos navideños anónimos, sobre los cuales tendremos que volver después, y entre el fol. 184 y el 190^{v} — salvo los folios 186^{v} - 189, donde aparecen dos piezas litúrgicas — se copiaron doce canciones amorosas castellanas, anónimas unas, y las demás de Flecha, Morales y Pastrana. Pertenecen al primero, *Si sentís lo que yo siento*, *O triste de mí, qué haré*, *Tiempo bueno, tiempo bueno* y

11. Manuscrito M. 454 de la Biblioteca de Cataluña, descrito por F. PEDRELL, ob. cit., II, 155-164. Y por H. ANGLÉS, *La música en la corte de los Reyes Católicos*, I, 112-115.

12. Este último figura con la composición *Dy, pastorcico, pues vienes* (fol. 120). Cf. PEDRELL, II, pág. 156.

Encúbrase el mal que siento, y tal vez *Y la mi cinta dorada,* sin atribución en el manuscrito; al segundo, *Si n'os uviera mirado*; y a Pedro de Pastrana, *Llenos de lágrimas tristes* y *Ay de mí, señora.*

Lo que acabamos de constatar es interesante porque da una idea clara de la situación generacional de Flecha, y además, porque relaciona al músico catalán con Morales y Pastrana, de la misma generación, aun cuando Morales era más joven que los otros dos. Concretamente en lo que se refiere a dicha relación, importa destacar que las piezas de los tres compositores están copiadas inmediatamente antes y después del fol. 188, que ostenta la fecha de 1534, lo que induce a creer que fueron copiadas en el manuscrito hacia el año indicado. Y nótese que precisamente en dicho año Flecha se había establecido en Valencia, según hemos deducido. Además, se da la significativa coincidencia de que Pastrana servía hacia el mismo año al duque de Calabria, como maestro de capilla en la misma ciudad, como veremos más ampliamente luego, y la particularidad de que la pieza de Morales es la misma que figura, bajo el número 13, en el Cancionero llamado de Upsala, cuya procedencia valenciana estudiaremos en la tercera parte de nuestro trabajo. Por consiguiente, es verosímil creer que las composiciones de los tres autores pasaron al Cancionero de Barcelona a través de copias procedentes de Valencia.

No se agotan aquí las noticias que ponen en relación a Flecha con Morales. Una de ellas es el hecho de que Jacobus Moderne, el famoso editor musical de Lyon, que en 1545 publicaba el *Missarum liber I* de Morales,[13] editó, en fecha no precisada, la ensalada de Flecha titulada *La justa (La Batailla, en Spagnol)*, junto con otras piezas de género parecido, debidas a autores franceses.[14] ¿Editó Moderne la composición de Flecha a sugerencias de Morales? No deja de ser curioso que éste sea el único caso conocido de atención extranjera a la obra de Flecha, dejando a un lado la edición de Praga, preparada por su sobrino. Hallamos obras de ambos también en la *Orphénica Lyra* (Sevilla, 1554), del vihuelista Miguel de Fuenllana, que publica, adaptadas a su instrumento, veinticuatro composiciones de Morales y cuatro canciones y tres ensaladas de Flecha. En el mismo libro figuran diez piezas de Nicolás Gombert, el gran compositor flamenco de la escuela de Josquin de Prés, que fue maestro de la capilla del Emperador y cuyas obras veremos a menudo al lado de las de

13. Vid. Mons. Higinio Anglés, introducción a su edición de Cristóbal de Morales, *Opera Omnia*, I (Roma, 1952; MME, vol. XI), 50. Sobre la vida y la obra de Morales, véanse las introducciones de Mons. H. Anglés, en su ed. cit., I, II (Roma, 1953; MME, XIII), III (Roma, 1954; MME, XV) y IV (Roma, 1956; MME, XVII); y los estudios de Jaime Moll, *Cristóbal de Morales en España*; ibíd., *Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala*; Nicolás A. Solar-Quintes, *Morales en Sevilla;* José M. Llorens, *Cristóbal de Morales, cantor en la Capilla Pontificia de Paulo III (1535-1545);* Higinio Anglés, *La obra musical de Morales;* ibíd., *Palestrina y los «Magnificat» de Morales;* Gustav Adolf Trumpff, *Die Messen des Cristóbal de Morales;* Miguel Querol, *Morales, visto por los teóricos españoles*, todos ellos publicados en el «Anuario Musical», VIII (1953).

14. *Le difficile de chansons. Second livre contenant XXVI chansons nouvelles à quatre parties en quatre livres, de la composition de plusieurs Maistres.* Vid. H. Anglés, ed. cit., de Flecha, *Ensaladas*, 32.

nuestros dos compositores en otras colecciones españolas. En el ms. M. 587, de la Biblioteca de Cataluña, figura un *miserere* de Flecha junto a tres *magnificat* de Morales.[15] El copioso manuscrito de la segunda mitad del siglo XVI, existente en la Biblioteca del duque de Medinaceli, en Madrid, ms. 607, contiene un extenso repertorio de misas y composiciones sacras, en el que las de Morales ocupan el lugar más destacado, junto con dos de Gombert, muchos anónimos y varios autores de la escuela francoflamenca.[16] Flecha está asimismo bien representado, con tres ensaladas. Pero, además, figuran en el manuscrito tres *missae parodiae* sobre el tema de otras tantas ensaladas del maestro catalán — *La bomba, La caza* y *La batalla* (= *La justa*) —,[17] lo que prueba la gran popularidad que en los ambientes musicales castellanos Flecha había alcanzado por entonces. Sin embargo, lo más significativo es que una de dichas misas — la única de las tres que lleva nombre de autor —, la *Misa «Caça»*, pertenece a Morales, con lo cual queda en gran manera reforzada la verosímil probabilidad, no sólo de una relación, sino hasta de un trato y una amistad entre los dos grandes compositores españoles. Más tarde, al estudiar el Cancionero llamado de Upsala, veremos otro testimonio de la relación entre Flecha, Morales y Gombert.

Probablemente el vihuelista Alonso de Mudarra, nacido entre 1506 y 1510,[18] conoció a Mateo Flecha en el palacio del duque del Infantado, antes de, o en 1531, año de la muerte del tercer Duque. «Me é criado en casa de los yllustríssimos señores duques del Infantado, mis señores don Diego Hurtado de Mendoça, que Dios tiene en su gloria, y don Íñigo López, que hoy vive y Dios nuestro señor guarde, a donde de toda música avía excelentes hombres», dice Mudarra en la «epístola» proemial de sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546).[19] Y en el repertorio de la obra figuran, en efecto, composiciones tratadas también por Flecha, concretamente dos piezas sobre *Guárdame las vacas* (ed. cit., núms. 14 y 23), canción a cuyos dos primeros versos alude aquél en *La viuda* (vs. 95 s.), y unos versos de las *Coplas* manriqueñas (ed. cit., núm. 57), dos de cuyas estrofas ya vimos cómo había parodiado el músico catalán en la misma ensalada (vs. 21-26), además de la cancioncilla «Gentil cavallero, ¦ dédesme hora un beso» (ed. cit., núm. 72), que figura como anónima en el aludido Cancionero de Barcelona, junto a piezas de Flecha.

Es probable asimismo que Flecha tuviera amistad con Antonio de Cabezón, el gran

15. Cf. H. ANGLÉS, *La música española, desde la Edad Media hasta nuestros días* (Barcelona, 1941), página 33, núm. 35, y ed. cit. de CRISTÓBAL DE MORALES, *Opera Omnia*, IV, pág. 45.

16. Véase la descripción del manuscrito y el índice de su contenido, por Mons. H. ANGLÉS, ed. cit., de CRISTÓBAL DE MORALES, *Opera Omnia*, I, 57-59.

17. Cf. H. ANGLÉS, *La obra musical de Morales* (citado en la nota 13), 77. Sobre las *missae parodiae* de Morales, género en el que tanto se distinguió la escuela franconeerlandesa y que se escribía sobre motivos de canciones profanas, madrigales, motetes, etc., vid. GUSTAV TRUMPFF, *Die Messen des Cristóbal de Morales* (trabajo citado en la nota 13), 132 ss.

18. Según EMILIO PUJOL en su edición de ALONSO DE MUDARRA, *Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)* (Barcelona, 1949; MME, VI), 26.

19. Ed. cit., 38.

organista, a quien debió de conocer en la corte de las Infantas de Castilla.[20] Cabezón es autor de diversas «diferencias» basadas en la aludida canción de *Guárdame las vacas*,[21] lo cual, si bien es verdad que nada tiene de excepcional, por cuanto este cantar sirvió de tema a la mayoría de los organistas y vihuelistas de la época, no por ello deja de ser revelador de una temática común a ambos músicos.

La ensalada como género. Gil Vicente. Flecha el Viejo y las formas españolas afines al género. — Mateo Flecha el Joven, en la edición de las *Ensaladas* de su tío (Praga, Jorge Negrino, 1581), afirma, con respecto a este tipo de composiciones poéticomusicales, que «ninguno antes dél las compuso». Tal aseveración resulta chocante porque ningún indicio hace suponer que el viejo Flecha hubiera escrito ensaladas antes de 1510, sino bastantes años después, a juzgar por las que de él hemos conservado.

En los maitines de Navidad del año indicado, Gil Vicente representaba el *Auto da fé* ante el rey Don Manuel, en Almeirim. Al fin de la obra, los actores «*cantâo a quatro vozes hua enselada que veio de França, e assi se vâo com ella*». La ensalada, sin embargo, no figura en las ediciones de las obras del poeta. Pero en el *Auto chamado dos físicos* (1512?), el *Padre Confesor* declara, al fin de la obra:

Voyme a la huerta de amores
y traeré una *ensalada*
por Gil Vicente guisada,
y diz que otra de más flores
para Pascua tien sembrada.

Así, pues, si ha podido caber la duda en la atribución a Gil Vicente de la ensalada anunciada en el *Auto da fé*,[22] no cabe ninguna por lo que respecta a las dos que el propio poeta y músico se atribuye en los versos indicados. Una de ellas, la única que conservamos, sigue a dichos versos y cierra la obra. Dice así, con su rúbrica, que aclara la forma de su interpretación musical:

Vieram quatro cantores, os quaes cantaram a vozes esta ensalada:

«En el mes era de maio»,
víspera de Navidad,
«cuando canta la cigarra»:
— «Quem ora soubesse
onde amor nacesse,
que o semeasse». —
Media noche com lunar,
al tiempo que el sol salía,
recordé, que no dormía,

20. Cf. H. Anglés, ed. cit., Flecha, *Ensaladas*, 27.
21. F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, VII (Barcelona, 1897), 70-72; VIII (Barcelana, 1898), 20-27.
22. M. Menéndez Pelayo, *Antología*, III (Santander, 1944; «Edición Nacional»), 356, negó rotundamente dicha atribución.

con cuidado de cantar:
«Ervas do amor, ervas,
ervas do amor.»
A las puertas de la villa,
en medio de la ciudad,
dijo el abad a Teresa:
—«Tan buen molinero sondes,
Martín Gómez,
tan buen molinero sondes». —
Era la Pascua florida,
en el mes de san Juan,
cuando la mona parida
preguntó al sacristán:
—«Teresica del Robledo,
que te guarde Dios de mal». —
Respondió Pero Pinán:
—«Estae quedo co'a mâo,
frei Joâo, frei Joâo,
estae quedo co'a mâo.
Padre, pois sois meu amigo,
quando falardes comigo,
frei Joâo,
estaréis vos quedo?
Mas estai vos quedo,
mas estai vos quedo co'a mâo». —
Preguntaban cual Perico,
qual Pinán ou qual frei Joâo.
«Nâo diria quien era la moça,
nam diria quem nem quem nam.»
Yo yendo mas adelante,
dijo Francia en su latín:
—«Si volen la guerra, si volen la guerra,
bone xi, si volen la guerra,
vera xi, si volen la guerra». —
Dijo la vieja en portugués:
—«Palombas, se amigos amades,
no riñades».
Paz in celis, paz in terra
e paz no mar. —
«Tan garredica la vi cantar»:
—«Ficade, amor, ficade,
ficade, amor». —

Nótese, de paso, la relación temprana de la ensalada con el teatro, cuestión muy sugestiva que sería interesante abordar, pero que en un estudio como el presente no podemos sino aludir (cf., más abajo, nota 25).

Es innegable, pues, que ya en 1510 Gil Vicente designaba a este tipo de composiciones con el nombre expreso de *ensalada*; por consiguiente, con bastante anterioridad a las obras del mismo género conservadas de Flecha. Más adelante citaremos otro testimonio casi coetáneo a los de Gil Vicente, que corrobora la existencia de dicha denominación genérica antes de su empleo por nuestro polifonista. Por lo que hoy sabemos, tampoco sería justo atribuir al músico catalán la paternidad del género, como quería su sobrino, debido a la prioridad de otros autores, o por lo menos la de Gil Vicente. Por lo demás, la ensalada de éste entra perfectamente dentro del concepto que del género tuvieron los preceptistas, es decir, el de «una composición de coplas redondillas, entre las cuales se mezclan todas las diferencias de metros, no sólo españoles pero de otras lenguas, sin orden de unos a otros, al albedrío del poeta; y según la variedad de las letras, se va mudando la música. Y por eso se llama ensalada, por la mezcla de metros y sonadas que lleva», según Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española*;[23] o el de «un género de canciones que tienen diversos metros, y son como

23. Falta la descripción de la ensalada en la primera edición del *Arte poética* (Salamanca, 1592); figura, en cambio, en ediciones posteriores, según P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular castellana* (Madrid, 1933), 79, n. 3. Véase dicha definición en la ed. 1644, cap. LXIV.

centones, recogidos de diversos autores», como consignaba Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro* (Madrid, 1611).

Con seguridad Flecha el Viejo conocía la obra dramática del poeta y músico portugués. En este sentido, resulta significativo que en sus ensaladas haya aprovechado estímulos que también sirvieron a Gil Vicente para su teatro, siendo algunas coincidencias particularmente reveladoras. Así, en la *Farsa das fadas* (1511), la primera de éstas pronuncia un sermón sobre el tema *Amor vincit omnia*, frase procedente de la égloga X, v. 69, de Virgilio; y precisamente con dicho verso Flecha rubrica la ensalada *Las cañas: Omnia vincit Amor, sed nos cedamus Amori*. Más próximas son las relaciones que establece el cuadro siguiente:

Quem bem tem e mal escolhe, por mal que lhe venha nam s'anoje. (*Farsa de Inés Pereira*, 1523.)	Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no s'enoje. (*La guerra*, ed. Anglés, vs. 11 s.)
Al Amor y a la Fortuna no hay defensión ninguna. (*Dom Duardos*, 1525?)	(Idéntico texto, en *Las cañas*, vs. 90 s.)
Garrido he o gaviâo! Vento bueno nos ha de levar. (*Nao d'amores*, 1527.)	
Vento bueno nos ha de levar. Garrido he o vendaval! (*Triunfo do inverno*, 1529.)	Poys o vento nos ha de llevar. ¡Garrido es el vendaval! (*La bomba*, ed. Anglés, vs. 91 s.)

Compárense, finalmente, los vs. 37 s. de la ensalada de Gil Vicente con los vs. 54-57 de *La viuda*, copiados arriba.

Si estas coincidencias, que no parecen fortuitas, indican un conocimiento directo de la obra de Gil Vicente por parte de nuestro compositor, media, sin embargo, una gran distancia entre la ensalada del primero y las del segundo. La del portugués no pasa de ser una simple humorada, una divertida canción de absurdos y disparates, bien resuelta con el hilvanado de cancioncillas tradicionales y ajenas escritas en diversas lenguas, y sin más ambición que la de provocar la risa, mediante la superposición de conceptos encontrados y opuestos, lo imprevisto de las continuas variaciones, la parodia y la ironía picante de ciertos momentos. Esta ensalada, además, no obedece a una estructura interna y compositiva determinada, sino al simple capricho del autor, el cual, por otra parte, se ha limitado a escoger, soldar y parodiar, aunque con gracia y acierto, los textos ajenos sin apenas añadir versos de enlace debidos a su propia invención. No es, por otra parte, una pieza destinada a una festividad concreta, aun cuando la de 1510 fue escrita para celebrar la Navidad.

Las ensaladas de Flecha el Viejo son otra cosa, a pesar de participar originariamente

de la idea genérica indicada, registrada por los preceptistas y que no deja de ser bastante simple y elemental. Trascienden de la mera diversión y sirven a intereses ideológicos y, alguna vez, personales del autor, que las destinó en su casi totalidad a cantar el Nacimiento y a satirizar, sin acritud, defectos humanos. Con un profundo y sabio trabajo de creación, Flecha escoge, modifica y estructura los fragmentos ajenos plurilingües, no ya por simple capricho, sino obedeciendo a una idea creadora, pensando en la totalidad de la obra concebida y sirviendo a las intenciones conceptuales que persigue. Dotado de una extraordinaria capacidad de humor, ironía y sátira y evitando toda libertad erótica o mortificante, ordena su material con gusto y con magistral sobriedad sintetizadora. Aspira a dar, y lo consigue, una visión animada, directa y muy viva de sus conceptos, por abstractos y encumbrados que sean, mediante imágenes, símbolos y alegorías, que presenta sirviéndose de fragmentos textuales procedentes de la vena tradicional o de la creación de otros autores, después de haberlos modificado de raíz con un rasgo imperceptible de su pluma sutil. No hay capricho en las ensaladas de Flecha, sino intención y profunda labor de artista. Además, poseen estructura, no en lo que se refiere al metro, que es libre, o al estrofismo, que no se requiere en ellas, lo mismo que en la pieza de Gil Vicente, sino en lo que atañe a la composición interna, a la distribución y al despliegue de la obra. En efecto, en todas las ensaladas del catalán, más extensas que la del portugués, es patente una primera parte de presentación, casi de enunciado de tesis, un desarrollo animado, movido y dramático, y un desenlace, entre divertido e irónico, en aquellas en que domina lo profano, y gozoso y exultante, en las exclusivamente religiosas, después de lo cual el autor rubrica el conjunto con el canto de un breve texto en latín, litúrgico o no, a manera de colofón y síntesis última. El autor no se limita a escoger y adaptar las piezas tradicionales y ajenas escritas en varias lenguas, enlazándolas con un mínimo de versos propios, sino que crea diversos fragmentos versificados, que cumplen una función, más que de simple enlace, de vertebración formal y conceptual del todo poético. Salvo una, todas las ensaladas de Flecha fueron destinadas a celebrar la Natividad, y en este aspecto resulta admirable tanto la profundidad de la preparación teológica del maestro, como la difícil simplicidad, plástica y expresiva, divertida y sabrosa, con que desarrolla y presenta los abstractos conceptos y las agudas ideas de que se sirve. La música, por su parte, resalta con expresividad los valores del texto y les confiere un dramatismo aún mayor. Nuestro autor cultiva una técnica contrapuntística muy ceñida y, dentro de una sabia complejidad, da lógica y orden al dinamismo musical y al bullicio de la ensalada. En las ensaladas «Flecha se presenta como el polifonista de más fuerza y de más ingenio de entre los compositores españoles del siglo XVI que cultivaron la música profana», ha escrito Mons. Anglés.[24]

24. Ed. de FLECHA, *Ensaladas*, 43.

Flecha el Viejo formó escuela, y sus discípulos cultivaron y desarrollaron el género según él lo había concebido y partiendo de la perfección y complejidad que supo imprimirle. Y quizá porque el viejo maestro había conseguido conferir a la ensalada su estructura más perfecta, es por lo que su sobrino afirmaba que «ninguno antes dél las compuso».

Sobre las concomitancias de la ensalada en general — y al margen de la estructuración dada por Flecha — con otros géneros parecidos, en lo que se refiere a uno o a unos cuantos rasgos comunes — libertad métrica, agregación miscelánea, mezcla lingüística, espíritu paródico, extravagancia —, han sido aducidos diversos testimonios, algunos de ellos bastante convincentes, como los que relacionan la ensalada con la *fatrasie* y la *fricassée* francesas.[25]

Podrían aducirse todavía bastantes formas más, aparentemente afines al género que estudiamos, según fuera el punto de referencia común en el que nos apoyáramos. Pero la mayoría de las veces el trabajo resultaría ocioso y estéril. Sin embargo, para las ensaladas de Flecha en particular, podemos tomar en consideración unos cuantos especímenes formales concretos, puesto que todos ellos constituyen estímulos que lógicamente debieron de actuar en la concepción del polifonista, pues unos provenían de los maestros de la generación anterior a la suya, y otros estaban en el ambiente musical de su tiempo y de su país: me refiero a dos piezas de Peñalosa, a canciones provistas de rúbrica latina final y a unas serranillas determinadas, contenidas casi todas en el *CMP*, y al ciclo litúrgico y la canción de Navidad.

La primera de las dos piezas de Peñalosa (*CMP*, núm. 447; Barbieri, núm. 457) procede, sin duda, de una canción báquica que debió de ser popular entre la soldadesca, como otras composiciones del mismo Cancionero, y que, como éstas, sería cantada en las campañas fernandinas contra Francia de 1503-1504 ó en las de 1512. Peñalosa, inspirándose en ella, hizo una magnífica composición polifónica, que fue copiada tardíamente en el códice — hacia 1515 ó 1516, a juzgar por determinados indicios paleográficos — y registrada, en la *tabula* con que se abre el cancionero, con el nombre de *ensalada*. Es ésta la primera referencia española que conozco de dicha denominación. La poesía nos ha llegado desgraciadamente

25. Sin fundamento real se han relacionado el *descort* y la ensalada (Appel, *Vom Descort*, «Zeit. f. rom. Phil.», XI, 1887, 226 ss., y Lang, *The Descort*, «Festgabe f. Gröber», Halle, 1899, 484 ss. Lang estudió el cultivo de este último género en los cancioneros gallegoportugueses y el de Baena. Cf. P. Henríquez Ureña, op. cit., 162, n. 2). Sobre la relación de la ensalada con el *fatras* francés, la influencia de éste en el teatro (*sotties*) y su reaparición en Marot y las *fricassés*, y la consideración de los *Disparates* de Encina como precedente del espíritu paródico de la ensalada de Gil Vicente, vid. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, II (Rennes, 1953), 190 ss. Téngase en cuenta, sin embargo, que si bien la ensalada de Gil Vicente y las coplas disparatadas de Encina tienen un parecido tono paródico, dichas coplas no ofrecen sino una muy vaga y muy lejana relación con la ensalada. Últimamente, Rebelo Bonito, *A música nos autos de Gil Vicente* (Porto, 1958), 5, 45, insiste, aunque de paso, en el origen francés de las ensaladas de Gil Vicente.

incompleta por haberse perdido uno de los folios que la contenían. Lo conservado da una idea, sin embargo, de lo que ella debió de ser. El refrán y la primera estrofa dicen así:

— Tú, que vienes de camino,
¿qué as oýdo?
— A la mi fe, un gran ruido.

.....
.....
Un picardo y un françés,
un borgoñón y un romano,
un bretón y un castellano.
— ¿Qué an avido?
— A la mi fe, un gran ruido.

El carácter de ensalada surge en la composición del bullicio y la animación que comporta su contenido, del diálogo vivo y paródico cruzado entre los personajes, que hablan sus respectivas lenguas, contrahaciéndolas, y del canto abigarrado y expresivo de las varias voces que se alternan. No es, sin embargo, una ensalada tal como las concibiría Flecha, pues está sujeta a una forma estrófica fija y no posee algunos de los otros elementos esenciales, como la inclusión de diversos fragmentos tradicionales y ajenos y la rúbrica final con un texto en latín.

La segunda pieza de Peñalosa (*CMP*, núm. 311; Barbieri, núm. 438), ya citada por los diversos tratadistas modernos del género, está constituida por cuatro refranes tradicionales en castellano y un fragmento en latín. Por la concurrencia de los refranes y el texto latino, la composición está bastante cerca de las ensaladas de Flecha. Su brevedad, sin embargo, y la falta de versos narrativos que enlacen la fragmentación, además de su escasa o nula ambición conceptual, alejan la pieza del género según lo entendía Flecha. Pero la diferencia es aún más pronunciada por lo que se refiere a la música, ya que en el canto se funde, por superposición, la de cada uno de los cinco textos en un todo, mientras que en las ensaladas las melodías normalmente se suceden unas a otras, pero no se superponen.[26]

Tres canciones amorosas del *CMP* (núms. 41, 58 y 381; Barbieri, núms. 31, 47 y 291, respectivamente) presentan la peculiaridad de mezclar el canto del texto profano con el de un texto litúrgico, que subraya la desesperación sentimental del poeta. Ya hemos dicho que, de una manera semejante, Flecha cierra sus ensaladas con una frase latina, de procedencia litúrgica generalmente, y que lo hace siempre con ternura o con agudo humor. Además, la canción con que se abre *La viuda*, vs. 1-12, obedece a una técnica parecida a la de

26. Esta diferencia esencial fue notada por F. A. Barbieri, en su ed. cit., comentarios al núm. 438.

las tres piezas del *CMP*, indicadas. Literariamente, y a juzgar por una visión puramente externa, las ensaladas de Flecha parecen como un alargamiento de este tipo de canción amorosa. Pero, aparte de la extensión, la música separa a ambos tipos: en las canciones, la melodía profana y la litúrgica se interfieren, mientras que en la ensalada, la segunda no es más que el desenlace de la pieza y no influye melódicamente en el cuerpo total de la misma.

Existe, dentro de este tipo de canción, una forma variante mucho mas próxima a la ensalada del polifonista catalán, debido a que el texto litúrgico rubrica al castellano sin que el canto respectivo se interfiera, y a que dicha forma desarrolla un tema navideño. Los casos que conozco figuran entre las piezas de Navidad contenidas en el Cancionero Musical de Barcelona, a las que nos hemos referido anteriormente y que debieron de ser copiadas hacia 1534. Algunas se expresan con un frescor y una vivacidad semejantes a las ensaladas de Flecha. Una de ellas dice:

Los que a nuestro rabadán
dizen que pierde el ganado,
tienen muy poco cuydado,
tomar por el suyo afán.
Cantemos lo que oyrán:
Oculos habent et non videbunt
neque gustabunt in guture suo.[27]

Ofrecen contactos muy estrechos con las ensaladas del compositor catalán, ciertos tipos de serranilla que van provistos de una cierta irregularidad estrófica y que citan villancicos más o menos tradicionales. En estas serranillas, el poeta o los cantores sorprenden a una serrana que se lamenta de sus penas amorosas mediante el canto de dichos villancicos, intercalados en el texto narrativo que explica la pequeña historia. De estas piezas son características las que en el *CMP* llevan los núms. 71 y 154 (Barbieri, núms. 346 y 351), siendo la última particularmente próxima al género que estudiamos, porque rubrica el conjunto con el canto de un texto en latín. En estas piezas no hay superposición, sino sucesión textual y melódica. Que Flecha debió tener muy presente ese modelo literario y musical de serranillas tal como aparece en el *CMP*, lo prueba, además, la sugestión de este último género en la ensalada *La caza*, ya señalada.

Todos estos estímulos y los tímidos tanteos primitivos de la ensalada como tal — las de Gil Vicente no serán las únicas a cubrir el vacío entre este músico poeta y el polifonista

27. Ms. M. 454, fol. 183. Publico otra, más interesante, en mi estudio *Las canciones de raíz tradicional acogidas por Cárceres en su ensalada «La trulla»*, que figura en la *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, vol. II, en impresión.

español —, Flecha supo reunirlos y tratarlos en una realización nueva y fundirlos en una creación original. Acertó a encontrar el ámbito apropiado dentro del cual ordenar y dar forma a una serie de sugerencias embrionarias y amorfas, fiel a una idea matriz clara y orientado por su excepcional talento artístico. El ámbito, la idea y el principio ordenador de la animada diversidad que es la ensalada, le fueron dados por el ciclo navideño, es decir, por la penetración del maestro en el misterio de la Encarnación humana y por su conocimiento de la doble vertiente, teológica y popular, con la que se celebra litúrgicamente el ciclo. No es por un simple azar si, salvo *Las cañas*, todas sus ensaladas son navideñas y si las más antiguas transparentan con tan diáfana claridad su vinculación al ciclo.

El Nacimiento, desde la última Edad Media, es sentido como el centro de la Redención del hombre, la realización encarnada de un designio divino anterior al mundo, el cumplimiento de un viejo y dilatado deseo, el paso de las tinieblas a la luz, de la angustia al júbilo, el perdón y la dignificación que nos llegan, finalmente, con un Niño, nacido de una mujer virgen. Secular y anualmente, la Iglesia recuerda todo esto a los fieles, desde Adviento — Proceso del Paraíso, las Profecías —, y antes, con la Anunciación, al dos de febrero, pasando por la santa Noche, con la adoración angélica y la humana, los himnos y los villancicos, por la Epifanía, y por tanta inefable efemérides. Dos corrientes afluyen en la celebración litúrgica de la festividad: la dogmática y ritual de los oficios divinos, y la pintoresca y realista, plástica e inmediata de las gentes. La primera desagua continuamente en la segunda, informa, orienta, facilita la interpretación con recursos representativos, para que el misterio esté al alcance de las mentalidades simples.[28] Todo rito, toda celebración ritual, es una aprehensión de lo inefable; y el pueblo de fieles tiene su manera peculiar de comprensión, como la tienen el sacerdote y el teólogo. Y Flecha, profundamente penetrado de la complejidad dogmática del ciclo e inteligente captador del ambiente de la calle y de la vida humana, da en las ensaladas la exacta conjunción de ambas vertientes, de ambas corrientes, presentando los conceptos más abstractos y las ideas más sutiles del misterio — puestos de relieve por el contraste y la imagen, y envueltos en ropaje simbólico y alegórico — de una manera animada y realista, popularizante en apariencia y en su función más externa, pero siempre creadora e intencionada en su autenticidad artística.

La canción navideña sintetiza el ambiente, las características y la temática más relevantes del ciclo. Reúne la peculiar mezcla de conceptos y formas expresivas del mismo, y refleja sobre todo el bullicio, el júbilo y la vitalidad de la escena de la adoración pastoril, de tanto arraigo popular. Estas características, más la de la incrustación bastante frecuente

28. Cf. Dom Prosper Guéranger, *Le temps de Noël*, I (Tours, 1919), dentro de *L'année liturgique*, del mismo autor.

de fragmentos escritos en diversas lenguas en el cuerpo de las canciones,[29] son particularmente perceptibles en la canción navideña catalana, bien documentada desde antiguo, rica y variada en temas y conceptos, que le permiten dar una muy completa visión del ciclo, y dotada de una expresión íntimamente popular y tradicional.[30] Flecha aprovechó la canción navideña como síntesis conceptual, temática y sobre todo expresiva de la vitalidad y la alegría del ciclo. Su huella, por encima de la sabia y sensible labor del artista, es clara en las ensaladas más antiguas, se percibe en otras posteriores y desaparece, finalmente, en las más evolucionadas.

A pesar de que la de Gil Vicente, de 1510, se cantaba en una obra dramática perteneciente al ciclo, es sin duda a partir de Flecha el Viejo cuando las ensaladas se compusieron expresamente y de una manera sistemática para festivar el Nacimiento, como un género navideño más complejo, más extenso y variado y también de mayor dramatismo que el antiguo villancico religioso usado en la festividad, al que en ocasiones relegaron bastante a segundo término, a partir de la segunda mitad del siglo XVI y durante el XVII. Así, consignaba Covarrubias, en 1611, que las ensaladas «componen los maestros de capilla, para celebrar las fiestas de la Natividad», aseveración, que, junto con la difusión de esta moda, viene confirmada por testimonios de archivo y textuales de fines del siglo XVI y sobre todo de durante el XVII.

Las ensaladas de Mateo Flecha el Viejo. — La edición de *Las ensaladas* del viejo maestro, preparada por su sobrino y aparecida en Praga, en la imprenta de Jorge Negrino, 1581, acoge, con algunos de sus discípulos, que veremos en el capítulo inmediato, las siguientes piezas del género: *El fuego, La bomba, La negrina, La guerra, La justa, La viuda, Los chistes* y *Las cañas*, siendo las seis primeras a cuatro voces, y las dos últimas a cinco.[31] «Dos solas», dice Flecha el Joven, «no van aquí»: *El jubilate*, «la qual no he podido haver», y «*El cantate o Dança d'espadas*, la qual por ser algo larga y prolixa he querido dexar». *El jubilate*, a cuatro voces, ha sido conservada, empero, por otras fuentes;[32] no así *El cantate*, que desconocemos. Junto a éstas, señalemos la ensalada *La caza*, a cuatro, contenida en el ms. M. 588/2, de la Biblioteca de Cataluña, de Barcelona.[33] Por consiguiente,

29. La incrustación lingüística es antigua en la canción catalana de Navidad, con frases y vocablos latinos, aragoneses, castellanos, italianos y dialectales occitanos (lenguadociano, gascón). Vid. el trabajo citado en la nota 27.

30. Sobre estas características y para algunos aspectos bibliográficos, cf. el trabajo antes indicado.

31. Vid. Flecha, *Ensaladas*, ed. Anglés, 33 s.

32. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. M. 588/2; Madrid, Biblioteca de la Casa ducal de Medinaceli, ms. 607; y *Orphénica Lyra*, de Miguel de Fuenllana. Véase H. Anglés, ed. cit. de Flecha, *Ensaladas*, páginas 32, 35 s., 59.

33. Véase la ed. cit. de las *Ensaladas*, 35 s. Dicho manuscrito está formado por tres cuadernos correspondientes a las voces del *tiple*, el *altus* y el *baxus*. Falta, pues, por lo menos el del *tenor*, de manera que la ensalada de *La caza* se nos ha conservado fragmentariamente. Sin embargo, el texto conocido es suficiente para su estudio y comprensión.

son once las ensaladas que sabemos había escrito el músico catalán; pero de ellas conservamos sólo diez, pues no se ha podido localizar *El cantate*. Algunas de las anónimas antiguas de que hay memoria, tal vez podrían serle atribuidas, pero no hay pruebas suficientes. Entre ellas citaremos tan sólo la que, en el ms. 607 de la Biblioteca de los duques de Medinaceli, empieza por *Salgan las damas galanes*, por el hecho de ir inmediatamente después de *La bomba*, *El jubilate* y *La justa*, que se dan, al igual que la primera, como anónimas.[34] Y la desconocida que, junto a otras identificadas, cita Covarrubias en una frase de su artículo varias veces citado: «tenemos de los autores antiguos muchas y muy buenas, como *El molino*, *La bomba*, *El fuego*, *La justa*, *El chilindrón*, etc.». Debido al hecho de que, junto a tres ensaladas de Flecha el Viejo, el lexicógrafo consigne una, *El molino*, que seguramente es la de Chacón, cabe la duda de que *El chilindrón* pertenezca efectivamente al compositor catalán.

Un análisis del texto y la técnica literaria de las diez ensaladas conocidas del viejo maestro, muestra claramente una línea evolutiva que va desde una menor a una mayor complejidad de los elementos integrantes y de una menor a una mayor fusión artística de los mismos. Paralelo a dicha línea evolutiva es el grado de realización y riqueza de las ambiciones artísticas y conceptuales del autor. A través de esta evolución constatamos que las más tímidas son, sin duda, las más antiguas. Estas últimas mantienen claro el recuerdo de la canción navideña y se basan técnicamente en maneras expresivas que son poco evolucionadas con relación a las posteriores y que recuerdan las de las escuelas poéticomusicales del primer tercio del siglo. En otra fase más avanzada, el compositor profundiza en el símbolo, sintetiza y elabora más intensamente, funde los estímulos con mayor decisión y está en posesión plena de su arte. La canción navideña, como las demás sugestiones, queda asimilada en la creación, la cual alcanza su punto más perfecto de lirismo, intencionalidad, humorismo e ironía. En una tercera y última fase evolutiva constatamos una intensificación en la interpretación y exposición del símbolo, y el uso de la alegoría como recurso expresivo, poético y conceptual. Los estímulos son más difíciles de percibir, y desaparece el recuerdo de la canción navideña. La técnica logra aquí su máxima perfección creadora, en menoscabo, a menudo, de la comunicabilidad lírica y emocional, aunque no de la intencional y la ideológica. No cabe duda de que estas fases evolutivas de las ensaladas corresponden a otras tantas de su proceso de realización cronológica.

La ensalada de *Los chistes* es la menos evolucionada y, desde luego, la más tímida. Su tema se basa en el anuncio del ángel a los pastores y en la adoración de éstos, con cantos a la Virgen y diálogos entre ella y aquellos rústicos. Flecha trata la ensalada con su estilo

34. Vid. el índice del manuscrito descrito por Mons. H. Anglés, en su introducción a Cristóbal de Morales, *Opera Omnia*, I, 59.

personal y con la síntesis característica de su arte; y, sin embargo, es fácil ver el origen de la misma en la canción navideña tradicional. *La negrina*, basada en el mismo tema y tratada de una manera semejante, aunque con un arte más seguro, es una composición deliciosa, de un delicado lirismo y una sutil ironía. Ésta y la anterior se distinguen por su simplicidad y brevedad.

La caza, sobre el tema navideño de la Concepción de María, tiene más movimiento y colorido que las anteriores; posee, además, mayor dramatismo y es más evidente en ella la intención simbólica. Ya dijimos que su técnica emparenta con la de ciertas serranillas del *CMP*. También *El jubilate* desarrolla un motivo tratado por las canciones navideñas: el de la lucha de la Virgen con el diablo, que al fin es perseguido por todos con una alegría y un bullicio de carácter marcadamente popular. Símbolo, expresividad, animación, humor, ironía y parodia, tratados con arte y lirismo, dan fisonomía a la composición.

Por las referencias a la personalidad del autor y por las alusiones a un ambiente concreto, más que por su intención satírica y burlesca — a pesar de destacarse aquí con más claridad que en el resto de las ensaladas —, *La viuda* es una pieza en cierta manera aparte de las demás. Ya vimos que el compositor alude extensamente al estado deplorable de la música y de los músicos y que elogia al duque de Calabria y al cabildo valenciano, para, al fin de la pieza, satirizar rápidamente la forma desconsiderada con que el vulgo celebra el santo Nacimiento, mediante cantos disparatados y sin relación con la festividad; ello llena de desolación a los cantores, los cuales exclaman: «*Custodi nos, Domine*» y «*protege nos*», sin duda del vulgo y de la humanidad entera, que han perdido el buen gusto. Es oportuno notar que la sátira y el sarcasmo contra la vulgaridad musical, Flecha los pone de manifiesto precisamente tomando pie en una composición navideña. Ello se explica por la costumbre de las gentes, aún vigente en nuestros días, de cantar durante la Nochebuena toda especie de canciones, así estrictamente navideñas o de tema religioso vario, como profanas, libres, disparatadas y de las más diversas y heterogéneas características. Por consiguiente, *La viuda* está encuadrada en el mismo ámbito en donde se actualiza la canción cantada en la celebración del Nacimiento, aunque sea para denunciar uno de los aspectos negativos de la costumbre.

En *La bomba* y *El fuego*, más extensas que las anteriores, el símbolo lo llena todo y la canción navideña aparece sólo rápidamente aludida. Para expresar e interpretar con imágenes plásticas y dinámicas los símbolos navideños, Flecha emplea los recursos estilísticos más vivos y eficaces de su técnica, consiguiendo dar a ambas piezas un extraordinario color y una gran fluidez. En la primera nos describe un naufragio en el que la Humanidad se debate e implora, hallando finalmente su salvación con el advenimiento de Jesús. En la segunda, tal vez más ambiciosa, mejor trabajada y más compleja, se evoca y detalla

el incendio provocado por el pecado y la falta del agua de la penitencia y de las obras edificantes, hasta que nace de la Virgen el «agua buena» con que sofocar el fuego.

Las más complejas y ambiciosas, las mejor trabajadas y de mayor vertebración, son *La guerra*, *La justa* y, sobre todo, *Las cañas*. Las tres son alegóricas, lo que supone una superación con respecto a las que cifraban su interés tan sólo en el símbolo, y las tres son extensas. La alegoría es expresada con mayor riqueza y con detalles realistas más precisos y sugeridores que en las restantes. La técnica del compositor llega a su plenitud en éstas ensaladas, aun cuando en ellas echamos de menos el lirismo y el frescor de las anteriores. Dos siguen siendo navideñas, pero están ya desvinculadas de la canción del ciclo. *La guerra* refleja la lucha del hombre contra el pecado, capitaneados, respectivamente, por Jesús, que ha venido «a sentar en la guerra», y Luzbel. Es curioso notar que esta ensalada contiene una alusión a la Pasión, como hacen también muchas canciones navideñas, y que tal alusión es significativa por lo que respecta a la evolución ulterior del género en manos de algunos discípulos, según veremos. *La justa* es un torneo entre Lucifer, que lucha por su dama Envidia, y Adán, que lo hace por la gloria celestial y es vencido; el advenimiento de Jesús, empero, da un cambio total a la justa. *Las cañas* es de las ensaladas más complejas de Flecha, de las más ricas y mejor construidas. Como hemos dicho repetidas veces, constituye una excepción en las ensaladas del maestro, porque no es una pieza navideña. Trata del triunfo del Amor frente a la Majestad en un juego de cañas; y no podemos identificar el Amor con Jesús porque admitiríamos que Flecha cayó, aquí, en la irreverencia, dado el contenido del texto.

Seguidamente veremos la evolución del género en manos de los discípulos y después estudiaremos el problema de la cronología de las ensaladas del maestro, de acuerdo con la ordenación propuesta.

Los discípulos. — Mateo Flecha el Viejo, como creador de la ensalada en su forma más perfecta, tuvo diversos discípulos en Cataluña, en Valencia y, posteriormente, en Castilla, como pondría de relieve un estudio que recogiera las dispersas noticias y los indicios que suministran los cancioneros musicales de la segunda mitad del siglo XVI. Limitado nuestro estudio a las relaciones del maestro con Valencia, hemos de tomar en consideración únicamente los que figuran en la edición de Praga, 1581. Y ello por estos motivos: primero, porque dichos discípulos residieron en Valencia, salvo probablemente Vila; y segundo, porque Flecha el Joven, el colector del libro, residió también en Valencia, en la casa que su Orden, la carmelita, poseía en la capital levantina. La nacionalidad catalana de Flecha el Joven y sobre todo la probable amistad nacida en la camaradería y al calor del afecto a un mismo maestro explican la inclusión, en el impreso, de las dos ensaladas de su compa-

triota P. Alberch Vila, por otra parte el más fecundo de los discípulos; y su estancia valenciana, la de las piezas de Cárceres y Chacón, levantino, el primero, y por lo menos residente en dicha ciudad, el segundo. Notemos, pues, la procedencia valenciana de por lo menos una buena parte de los materiales de la edición de 1581, y subrayemos, además, que ésta es la colección de ensaladas de Flecha y de sus ciscípulos más completa que conocemos. Ello nos lleva de la mano para suponer verosímilmente que Flecha el Joven recogió, entre 1552 y 1564,[35] las ensaladas de su tío en Valencia, donde por aquellas fechas el primero residió y donde las hallaría en casi su totalidad, o, por lo menos, en mayor número que en Castilla, donde el carmelita vivía antes de pasar a dicha ciudad. En este aspecto es particularmente significativo que Pedro Pujol, un desconocido clérigo de Valencia, tuviera preparadas, en agosto de 1557, «todas las más obras de canto» del viejo Flecha para su edición.[36]

El más famoso de los discípulos del maestro catalán fue Pere Alberch Vila, nacido en Vich, 1517, y organista de la catedral de Barcelona, desde 1538 a 1582, año en que murió.[37] Escribió diversas ensaladas, además de las dos incluidas en la edición de 1581, todas ellas estimables y bien concebidas, pero que no añaden nada esencial dentro de la historia evolutiva del género.

De la vida de Cárceres sabemos muy poco. Pero hay motivos suficientes para considerarle valenciano y relacionado con la corte del duque de Calabria, desde la cual probablemente pasó a la del duque de Gandía.[38] Compuso la ensalada *La trulla*, que fue publicada en la repetidamente aludida edición de Praga. Es una composición de unos 300 versos, lo que la convierte en una de las más extensas ensaladas conocidas. Agradable y bien construida, la forman una serie de versos narrativos que desarrollan la escena de la adoración pastoril, con diálogos entre los pastores, entre éstos y la Virgen y entre la santa madre y Jesús, y nueve villancicos o canciones enteras. Por consiguiente, no es más que un trasunto poéticomusical de la popular escena navideña, narrada, aunque con gracia, con una completa fidelidad a dicha escena, según la secular versión de la misma, y sin el radical trabajo de fusión y reducción que constatamos en las ensaladas del maestro. Es también un reflejo exacto de la canción navideña que desarrolla el tema de las ofrendas y los cantarcillos pastoriles. Los villancicos que cantan los pastores de Cárceres y los que entonan Jesús y la Virgen, todos ellos de raíz tradicional, están incrustados en el cuerpo de la pieza en su integridad, es decir, sin haber experimentado la labor alusiva y sintética que caracteriza al arte de Flecha, a quien bastaban normalmente unos pocos versos representativos

35. Sobre la residencia valenciana de Flecha el Joven, véase el estudio documental de Mons. Anglés en su edición de las *Ensaladas*, 37 s.

36. Según un documento publicado por J. M. Madurell, *La imprenta musical en España. Documentos para su estudio*, «Anuario Musical», VIII (1953), 230 s., y reproducido por Mons. Anglés, ed. cit., 31.

37. H. Anglés, *Dic. de la música «Labor»*, I (Barcelona, 1954), pág. 34, y ed. cit. de las *Ensaladas*, 36 s.

38. Para la vida y la obra de Cárceres véase el estudio indicado en la nota 27.

para evocar el clima y sugerir la intencionalidad de las piezas tradicionales o ajenas por él escogidas para dar vida a sus ensaladas. Debido a su fidelidad a la canción navideña tradicional, *La trulla* representa, en la historia de la ensalada, no precisamente una evolución, sino una regresión, por cuanto vuelve a una de las fuentes más características del género: la misma que dio a éste, en manos de Flecha, su peculiar fisonomía.

Más innovador fue Mateo Flecha el Joven, sobrino del maestro. Nacido en Prades (Tarragona), en 1530, y educado en Castilla, entró en la orden Carmelita en 1552, que lo destinó a Valencia, donde residió hasta hacia 1564. Probablemente en este último año fue nombrado capellán de la emperatriz María, pasando a servir en la corte imperial de Austria. Fue abad de Thiany, estuvo un tiempo en Italia y murió en el monasterio de la Portella (Solsona), el 20 de febrero de 1604.[39] Dedicó la edición de las *Ensaladas* de su tío (Praga, 1581) a Juan de Borja, embajador español cerca de Maximiliano II y personaje a quien vemos relacionado con el ambiente literario de Valencia, ya que dedicó un soneto a la muerte del poeta levantino Juan Fernández de Heredia, publicado en la edición de las *Obras* de éste (Valencia, 1562).[40] La vinculación valenciana de Flecha el Joven se patentiza también en su ensalada *La feria*, donde la negra Brigideta alude, en su lenguaje convencional, a «la tarongeta de Xàtiva». *La feria*, graciosa y bien construida, aunque menos diáfana que las del maestro, supone una evolución respecto a las de éste, porque el tema navideño ha derivado en motivo eucarístico al subrayar el músico poeta que en esta «feria divina», es decir, la Encarnación, «también se barata pan | que desembarca la nave, | *Pan de vida*, | Pan suave | para los hijos de Adán».

No sabemos gran cosa de la vida de Chacón. Tan sólo que fue organista de la catedral de Córdoba desde 1531 a 1545.[41] De todas formas, su ensalada *El molino* — probablemente la anónima del mismo título aludida por Covarrubias — nos lo sitúa asimismo en Valencia, porque reproduce un villancico en valenciano, designado comúnmente por su refrán *Ara bon punt, ara bon·hora*, y que empieza por «Déu vos salve, el moliner», sobre el que Juan Timoneda escribió, estimulado por su popularidad, uno de los muchos *contrafacta* más o menos logrados con los que labró buena parte de su renombre.[42] La ensalada, de unos

39. Vid. ANGLÉS, ed. cit., FLECHA, *Ensaladas*, 37-41.

40. *Las obras de don Joan Fernández de Heredia, assí temporales como espirituales* (Valencia, 1562). Existe una reimpresión moderna, rarísima, debida a F. MARTÍ GRAJALES (Valencia, 1913), y otra más reciente, JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Obras* (Madrid, 1955; «Clásicos Castellanos», núm. 139), debida a R. Ferreres.

41. Véase ANGLÉS, ed. cit., FLECHA, *Ensaladas*, 37.

42. Lo publicó en el pliego suelto *El Pater noster glosado sobre la salutación del arcángel sant Grabiel a nuestra señora, glosado por* JUAN TIMONEDA. *Es obra muy sentida y de nuevo estilo. Con dos chançonetas para cantar la noche de Navidad* (S. l. n. a.). Véase su descripción por A. RODRÍGUEZ-MOÑINO en su edición de JUAN TIMONEDA, *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El truhanesco (1573)* (Valencia, Castalia, 1951), págs. 36 s., núm. 30; y por SALVÁ, *Catálogo*, I, núm. 135. Edité la composición, sobre una copia manuscrita de dicho pliego suelto, hecha por M. Aguiló y hoy en poder del señor J. M. de Casacuberta, en mi edición de *Cançons nadalenques del segle XV* (Barcelona 1949; «Els Nostres Clàssics», vol. 65), págs. 173-75, apéndice V.

noventa versos, trata del motivo del Nacimiento, que presenta bajo el tema simbólico de la ida de tres hermanas al molino a moler el trigo, con la esperanza de volver con «harina buena». El ambiente está muy bien evocado y la sensación del lugar es perfecta. Pero lo más interesante de esta ensalada navideña es su decidido entronque con el tema eucarístico. Uno de los personajes interpreta el simbolismo del lugar y de las situaciones y, con él, el de la pieza entera: el molino, dice, «figura es de la Pasión» por la que ha de pasar Jesús y donde será «molida» su santa humanidad para la Redención humana. «El cimiento | do está el molino fundado | es el sancto Nacimiento», se declara, con la conclusión decisiva de que «todo es aquí Sacramento».

Por consiguiente, constatamos en las ensaladas el paso del tema navideño al eucarístico sacramental, producido mediante una casi imperceptible, aunque esencial modificación de los elementos que componen el símbolo de las escenas desarrolladas en las piezas, y un sutil enlace del misterio de la Encarnación con el del Sacramento. El mismo proceso experimentaron el teatro navideño castellano y el valenciano, sensibles, el primero ya hacia 1520, como lo sería más tarde la ensalada, a la robusta tendencia hispana que transformaba lo navideño en eucarístico y que tan decisiva había de ser en la formación del auto sacramental español.[43] La ensalada de Chacón y, con menos intensidad, la de Flecha el Joven — ambos en el mismo ambiente, el valenciano, en el que laboraba Timoneda, uno de los dramaturgos más caracterizados en la evolución del teatro eucarístico — representan la primera derivación decidida del género hacia la Eucaristía. A partir de este momento será frecuente sorprender denominaciones como la de *Ensaladilla al Santísimo Sacramento* (Valdivielso, *Romancero espiritual*, Toledo, 1612), tan expresiva de esta última orientación. Pero recordemos que Flecha el Viejo en *La guerra* ya aludía a la «ropa roçegante | ensangrentada», de Cristo (ed. Anglés, vs. 70 s.), es decir, la Pasión del Señor.

Cronología de las ensaladas de Flecha. La estancia valenciana del maestro. Del texto de la ensalada *La viuda* hemos inferido que Flecha el Viejo pasó de Castilla a Valencia probablemente en 1534, y que el maestro conocía muy bien el ambiente musical de la capital levantina, bajo un triple aspecto del mismo: el religioso del cabildo, el profano y señorial de la corte del duque de Calabria y el de la calle. En dicha pieza celebra la protección dispensada por el Duque a la música y fustiga el mal gusto, tanto el populachero como, sin duda, el de las clases selectas. En tal acusación toma como juez al cabildo catedralicio. Situado en Valencia, Flecha pudo pertenecer a la capilla de la seo, llevar una vida de relación artística bastante activa entre los medios poéticomusicales de la ciudad

43. Sobre el paso del teatro navideño al sacramental, vid. Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental: 1500-1648* (Madrid, 1953; «Revista de Occidente»).

y ser asiduo de la corte del Duque. También hemos visto que es muy probable que su sobrino recogiera todo o la mayor parte del material de su edición en Valencia durante los años que en ella residió, y que, salvo Vila, los discípulos de Flecha se vinculan a la ciudad. Un intento de determinación cronológica de las ensaladas puede dar alguna precisión sobre la duración de dicha estancia.

La viuda no es la primera ensalada que compuso Flecha, pues antes debió escribir, como vimos, *Los chistes*, *La negrina*, *La caza* y *El jubilate*. Estas cuatro últimas ensaladas pueden no ser las primeras que salieron de la pluma de Flecha, pero constituyen las más antiguas que de él conocemos, y recuérdese que este conocimiento nos llega sobre todo a través del material salvado por su sobrino en Valencia, salvo *La caza*. Por otra parte, tres de dichas ensaladas ofrecen indicios que permiten reforzar la hipótesis de la vinculación de este grupo primitivo a Valencia. En efecto, da título a la primera un género literario de carácter festivo, aunque bastante indeterminado, muy cultivado por la misma época en Valencia, especialmente por Juan Fernández de Heredia, como veremos al fin de la segunda parte de nuestro estudio. Por lo que respecta a *La negrina*, notemos que es la única ensalada del maestro en que se incluye una composición enteramente en catalán o en su variedad valenciana (ed. Anglés, vs. 20-27), procedimiento que será habitual entre los discípulos y que, al constituir una manifestación de bilingüismo, entra plenamente dentro de la manera de la literatura valenciana de la época y constituye un reflejo de la sociedad levantina, al igual que la obra de Juan Fernández de Heredia, la de Luis Milán, la de Timoneda y la de otros escritores valencianos. Por lo que respecta al *Jubilate*, ya veremos, en la segunda parte, cómo Milán recuerda algunos de sus versos en *El cortesano* (1561), libro que narra acontecimientos de 1535, pero a los que su autor añadió alusiones posteriores, como la que nos ocupa y ciertas referencias a la estancia de Lope de Rueda en Valencia, que tuvo lugar en 1560.

También el estudio comparativo entre el texto de las ensaladas y el de las obras de los autores valencianos más significados, refuerza la verosimiltud de que Flecha compusiera en Valencia sus ensaladas conocidas, o por lo menos la casi totalidad de las mismas. No es menester insistir mucho sobre *La viuda*. Adelantemos, sin embargo, que de la crítica contra el mal gusto en ella contenida no se libraron Milán y Fernández de Heredia, por cuanto algunas piezas tradicionales satirizadas por Flecha en dicha composición, fueron objeto de glosas y alusiones bastante reiteradas por parte de los dos poetas valencianos. Por lo demás, hay alusiones al texto de otras ensaladas en el *Cortesano* de Milán y en alguna obra dramática publicada por Timoneda y que, si no es de este librero, pertenece sin duda a algún dramaturgo valenciano. Pero todo esto se verá en la segunda parte del presente estudio.

Por lo que se refiere a la cronología de las ensaladas de Flecha, podemos aventurar una hipótesis inicial que nos sirva como punto de referencia. Formulamos dicha hipótesis en *El jubilate*, ensalada encabezada por el salmo navideño *Jubilate Deo omnis terra*, que encabeza también la cantata escrita por su amigo Cristóbal de Morales en ocasión de la Paz de Niza (junio 1538), entre Carlos V y Francisco I de Francia.[44] Esta ensalada pudo cantarse en las Navidades de 1538 y haber sido escrita como una réplica irónica del acontecimiento histórico y de la composición de Morales, cantada en aquella solemne ocasión. La hipótesis no es inverosímil dado el genio paródico y la ironía de Flecha, puesto que en esta victoria de la Virgen sobre Lucifer que narra la ensalada indicada, la santa Madre, expresándose en una mezcla de francés e italiano, llama «Poltron françois» al pecado original, aludiendo humorísticamente, según podemos interpretar, al desde tanto tiempo enemigo de España.

Ahora bien, si aceptamos la clasificación evolutiva y creadora propuesta, que sin duda corresponderá a la cronología de las piezas, y si recordamos que de las diez ensaladas conservadas nueve son navideñas, podemos inferir que cada una de estas últimas debió de ser cantada durante el ciclo de Navidad de otros tantos años. Una de las ensaladas conocidas por la tradición literariomusical valenciana, el *Cantate* o *Danza de espadas*, sabemos que se ha perdido; pero no deben de ser muchas más las que sufrieron tal suerte, y es verosímil creer que las ensaladas navideñas que el maestro escribió en Valencia, debido a su complejidad y vigilada composición, no rebasarían en mucho — o tal vez en nada — al número de diez. Por consiguiente, podemos aventurar que la primera ensalada, la de *Los chistes*, debió de ser cantada en 1534, o por lo menos en 1535; la de *La Negrina*, en 1535 ó 1536; y la de *La caza*, en 1536 ó 1537. En un principio parece más precisa la cronología del *Jubilate*: 1538. Para la de las restantes podemos proponer: 1539, para *La viuda*; 1540, para *La bomba*; 1541, para *El fuego*; 1542, para *La guerra*; y 1543, para *La justa*. Puesto que desconocemos *El cantate* o *Danza de espadas*, no podemos aventurar su situación cronológica, que puede caer en el período de 1535-1537, si en 1534, como suponemos, fue ya cantada la pieza de *Los chistes*. La ensalada de *Las cañas*, puesto que no es navideña ni religiosa, pudo cantarse con motivo de cualquier fiesta profana.

Por lo que respecta al lugar donde fueron cantadas las ensaladas, es de creer que no fue uno exclusivamente ni siempre el mismo. En el palacio del Real, la residencia del Duque, se cantarían algunas, sea la misma noche de Navidad, sea el día de la Epifanía, dentro del ciclo litúrgico indicado, siendo ésta la festividad preferida por el Duque, como se dirá. No todas las ensaladas debieron de ser cantadas, sin embargo, en el palacio del Calabria, ya

44. Sobre este aspecto, véase R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI* (Madrid, 1918), 194 ss.; H. Anglés, ed. cit. de Cristóbal de Morales, *Opera Omnia*, II, 10, 38.

que Fernando de Aragón y Germana de Foix pasaron las Navidades y la festividad de los Reyes lejos de Valencia, en 1534; el duque estaba, por estas fiestas de 1535, en la expedición del Emperador contra Barbarroja; y en las de 1536 era demasiado reciente el luto por la muerte de la reina Germana, fallecida el 15 de octubre de aquel año.

Diez años de estancia de Flecha en Valencia — con periódicas ausencias y desplazamientos o sin ellos, poco importa en este caso — podemos contar, por consiguiente, comprendidos entre 1534, en que el maestro llega de Castilla, y 1544, fecha en que le vemos nuevamente en aquel reino. Ésta sería la estancia más larga que lógicamente podemos suponer en la inquieta vida del compositor catalán. Precisamente porque fue larga es por lo que logró hacer varios discípulos en la capital levantina, los cuales dejan percibir en sus ensaladas la influencia del ambiente valenciano. Pero al propio tiempo y debido a los mismos motivos, el maestro recibió estímulos de dicho ambiente que fueron decisivos en el tono realista y satírico de sus ensaladas, y sugerencias externas que aprovechó en la redacción de ellas. Sin embargo, es mucho más lo que ofreció Flecha a Valencia que lo que de ella recibió: técnicas, sugerencias, un inagotable repertorio tradicional y, sobre todo, una constante lección de buen gusto artístico. Esta mutua relación entre Flecha y Valencia es lo que procuraremos presentar en las dos partes restantes de nuestro estudio.

II. LA CORTE LITERARIOMUSICAL DEL DUQUE DE CALABRIA, EN VALENCIA

Durante el segundo cuarto del siglo XVI la corte del duque de Calabria fue el centro de polarización del ambiente aristocrático y altoburgués de Valencia y el exponente de las actividades literarias y musicales y de los gustos y apetencias festivas de aquella selección social. A dicho centro estuvo vinculado Flecha, según deducimos de los hechos conocidos y de la interpretacion de algunos indicios. Esto aparte, cabe preguntarse si el cultivo del arte musical ejercido intensivamente en dicha corte durante veinticinco años no ha dejado realmente rastro, no ya documental, que existe suficientemente, sino en particular en lo que respecta a su repertorio poético y melódico, aunque sea a través de una selección del mismo.

Las páginas que siguen pretenden situar, por una parte, a los protagonistas de aquella corte dentro de su circunstancia histórica y poner de relieve el ambiente en que vivieron, y, por otra, indicar las relaciones de dicho ambiente con la obra de Flecha, además de preparar la base necesaria para el estudio de la tercera y última parte del presente trabajo.

NOTAS Y FECHAS HISTÓRICAS. — La corte del Duque tiene sus precedentes en la de Germana de Foix, radicada en Valencia desde su matrimonio con el marqués de Brande-

burg. Al quedar viuda de Fernando el Católico, en 1516, la reina fijó su residencia en la villa de Arévalo, por lo menos desde octubre de aquel año, estableciéndose después en el monasterio de El Abrojo. Llamada por Carlos I, en 1518 pasó a la corte, en Valladolid, distinguiéndola y respetándola el monarca como a madre.[45] Parece ser que en El Abrojo conoció al marqués de Brandeburg. Ambos acompañaron a Carlos I a Valladolid, Aragón y Barcelona (principios de 1519), ciudad en la cual se celebraron los funerales por el alma del emperador Maximiliano y el capítulo de la Orden del Toisón, después de lo cual tuvo lugar, en la misma ciudad, a fines de junio, el enlace matrimonial de Germana y el Marqués, hermano del elector de Brandeburg, cuyo voto procuraba asegurarse el Monarca. El nuevo matrimonio siguió acompañando a la corte, en su viaje a Zaragoza, Valladolid, Santiago y La Coruña, y de aquí a Inglaterra y Alemania, asistiendo a la coronación del Emperador, en Aquisgrán. A su regreso, Carlos V nombró a Germana lugarteniente general del reino de Valencia (27 marzo 1523) y, poco después, al marqués de Brandeburg capitán general del mismo.

Germana y su segundo esposo entraron en Valencia el 11 de diciembre de 1523, comenzando su actuación en unos días turbulentos y ensangrentados debido a las agitaciones de las Germanías, que la Reina reprimió duramente y a las que sucedió la cuestión de los moriscos. Desde el verano de 1524 a principios de 1525, Germana estuvo en Toledo, donde se celebraban cortes convocadas por el Emperador. El primero de julio de 1525, Francisco I, el regio cautivo, en su paso por Valencia visitó a doña Germana en el palacio del Arzobispo, la residencia de la Reina y su marido, entonces gravemente enfermo. El 5 de julio de dicho año moría el marqués de Brandeburg.[46] De momento, Germana continuó en Valencia, alojándose en el palacio de Serafín de Centellas y Cardona, conde de Oliva y gran amigo del Marqués.[47] Pero ya a principios de 1526 la vemos en la corte del Emperador. En ella asiste a los contratos matrimoniales, que luego no se llevaron a efecto, de la reina Leonor con el rey Francisco I, acordados en el convenio de Madrid, y a la ratificación de los mismos en Illescas. Probablemente en esta nueva estancia en la corte, Germana coincidió con el duque de Calabria, que había de ser su tercer marido.

La vida de don Fernando de Aragón, duque de Calabria, es una auténtica novela de desventuras. Hijo del rey napolitano Federico V, descendiente de la rama bastarda de Alfonso el Magnánimo, y de la segunda esposa de aquél, Isabel de Nápoles, nació en Andría, el 15 de diciembre de 1488. Después del reparto del reino de Nápoles entre Fernando el Católico y Luis XII de Francia y de haber surgido diferencias entre ambos monarcas, el

45. Pedro Mexía, *Historia del emperador Carlos V*, ed. Juan de Mata Carriazo (Madrid, 1945), 87.
46. Luis Querol Roso, *La última reina de Aragón, virreina de Valencia* (Valencia, 1931), 97.
47. Luis Querol, op. cit., 98.

duque de Calabria, a la sazón de catorce años de edad, tuvo que rendirse con la plaza de Tarento, el primero de marzo de 1502, ante el Gran Capitán, estipulándose que el Duque podría fijar libremente su residencia en España o en Francia, donde se había refugiado su padre. El Rey Católico y el Gran Capitán, sin embargo, consiguieron traerle a España, con la promesa de matrimonio con la infanta Catalina, la hija de los Reyes Católicos. Incorporado a la vida cortesana catalana, el Rey le confió, en 1506, la lugartenencia general de Cataluña, aunque vigilándole estrechamente. El monarca francés procuró atraérselo y el Duque intentó huir. Pero, enterado de sus planes, el rey Don Fernando le encerró en el castillo de Atienza y, después, en el de Játiva, donde permaneció cautivo por espacio de diez años. El 13 de diciembre de 1523 fue puesto en libertad por Carlos V, dando cumplimiento, aunque con bastante retraso, a la voluntad póstuma del Rey Católico.[48] Probablemente el Duque debió entonces la libertad al reconocimiento del Emperador por su actitud frente a los ofrecimientos de mando que le hicieron los agermanados y que él rechazó.

Desde Játiva pasó a la corte, en Valladolid, llamado por el Emperador, quien le distinguió de una manera particular, como a pariente y deudo, y le concedió treinta mil ducados anuales de renta «por las sedas de Granada».[49]

Fernando de Aragón tuvo una actuación brillante en las bodas del Emperador, actuación que es significativa de las distinciones con que el Monarca quería honrarle y de las estrechas relaciones del Duque con los grandes de Castilla. El día 2 de enero de 1526, según Pedro Mexía,[50] partieron de Toledo para Badajoz nuestro Duque, don Alonso de Fonseca, el arzobispo de Toledo repetidamente citado, y don Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar, con acompañamiento de grandes dignidades y señores, para recibir a Doña Isabel de Portugal, prometida del Emperador. El encuentro de castellanos y portugueses, en la frontera, fue solemnísimo y de gran pompa. Del grupo castellano avanzaron el Arzobispo y los dos duques indicados al encuentro de la Emperatriz, destacándose el de Calabria, quien en nombre del Emperador recibió a Doña Isabel de su hermano el Infante Don Luis. El 3 de marzo del mismo año la comitiva entraba en Sevilla, y el 10 llegaba a ella el Emperador, con el cardenal Salviati, legado del papa Clemente, quien los casó aquel mismo día. Después de medianoche, ya en el día 11 y en la intimidad, «el Arzobispo de Toledo dijo la misa y los casó con grande solemnidad»,[51] actuando como padrinos el duque de Calabria y la duquesa de Haro, camarera portuguesa de la Emperatriz.[52]

Carlos V y Doña Isabel permanecieron en Sevilla hasta mediados de 1526, en que se

48. Vicente Castañeda, *Don Fernando de Aragón, duque de Calabria*, «Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos», 3.ª época, XV (1911).
49. Alonso de Santa Cruz, *Crónica*, citada, II, 36.
50. *Historia*, citada, 414. Véase la descripción de aquel acontecimiento en las págs. 415-24.
51. Alonso de Santa Cruz, *Crónica*, II, 230.
52. Pedro Mexía, *Historia*, 425.

trasladaron a Granada para pasar el verano en dicha ciudad. Pero antes de partir de Sevilla se celebraron en esta ciudad las bodas de Germana de Foix y Fernando de Aragón, que fueron apadrinadas por Carlos e Isabel. Germana contaba entonces cuarenta y dos años. Ciertos historiadores sostienen que entre ella y el duque de Calabria existía una afección antigua y que hubo el proyecto de casarlos antes que esta dama contrajera matrimonio con el Rey Católico.[53]

El 31 de agosto de 1526 Carlos V distinguía a los nuevos esposos con el nombramiento conjunto de virreyes y lugartenientes de Valencia, cargo que Germana no había dejado de desempeñar a pesar de sus ausencias. El 28 de noviembre llegaban a la ciudad levantina y se instalaban en el palacio del Real, que fue reformado y embellecido. En él se había de celebrar la mayoría de las fastuosas fiestas literariomusicales de aquella corte.

Desde mediados de 1528 a mediados de 1529 el duque de Calabria presidió, representando al Emperador, las cortes en Monzón y en Valencia, por lo cual estuvo temporadas fuera de esta última ciudad. El Duque y la Reina se ausentaron de Valencia en mayo de 1533, acompañando la corte del Emperador cuando éste regresó a Madrid desde Monzón, donde había tenido cortes generales de la Corona de Aragón, pasando las Navidades en Zaragoza y dirigiéndose a Toledo el 17 de enero de 1534 y no regresando a Valencia hasta febrero de dicho año. El 30 de junio de 1535 el duque de Calabria embarca en Barcelona,[54] formando parte de la expedición de Carlos V contra Barbarroja, de la que no regresaría hasta dentro de más de un año. Al poco tiempo de su regreso, moría la reina Germana en su residencia de Liria, cerca de la capital levantina (15 de octubre de 1536).[55]

Durante los diez años de su matrimonio, Germana de Foix y Fernando de Aragón sostuvieron una corte con ambiciones reales que polarizó la nobleza, el alta burguesía, la música y la literatura de Valencia.

Ambos esposos desearon vivamente erigir un monasterio donde recibieran sepultura después de su muerte. Pudieron, finalmente, adquirir el de San Bernardo, en la Huerta valenciana, que había caído en un lamentable estado de abandono religioso y temporal, ya que apenas le asistían eclesiásticos y los abades eran personas seglares. Al morir el abad que a la sazón lo gobernaba por encomienda, los Duques lograron comprar el monasterio, al frente del cual pusieron a Pedro de Pastrana, su capellán y maestro de Capilla, el famoso músico al cual nos hemos referido antes y sobre quien insistiremos después. Conti-

53. Sobre esta cuestión, vid. Luis Querol, op. cit., 23, 105.

54. Cf. *Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Concell Barceloní*, ed. F. Schwartz y F. Carreras Candi, IV (Barcelona, 1895), p. 32: «En aquest dia [30 junio 1535] sa Magestat en lo matí ab les més galeras de la sua armada se'n anà a Badalona perquè speràs allí la armada, la qual partí al després dinar per anar a Túnez».

55. Sobre las indicadas ausencias y la muerte de la Reina, véase Luis Querol, op. cit., 109-113, 142 s.

nuaban aún los trámites cuando sobrevino la muerte de la Reina, que fue enterrada en el monasterio, si bien, debido a las malas condiciones del mismo, el cadáver tuvo que ser trasladado al de Nuestra Señora de Jesús. El Duque se puso en contacto con la orden de San Jerónimo para que ésta regentara el monasterio de San Bernardo, pero sus deseos tardaron bastante en realizarse, sobre todo debido a la resistencia que oponía Pastrana, que tenía el abadiado en encomienda. Después de largas gestiones, en 1544 el Duque obtuvo bula del papa Paulo III, por la cual se suprimía en dicho monasterio la orden del Cister, a la que había pertenecido hasta entonces, y se daba facultad para que se erigiera en convento de la orden jerónima, con el nombre de San Miguel de los Reyes. En dicho año el Duque tomó posesión del mismo en nombre de la orden de San Jerónimo y con el consentimiento, esta vez, de su antiguo maestro de capilla. En 1546 fue solemnemente consagrado, y en él recibirían sepultura la reina Germana, las hermanas del Duque Doña Julia y Doña Isabel, y Don Fernando de Aragón (1550).[56]

En 1540 el duque de Calabria contraía segundas nupcias con doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete y viuda del conde de Nassau. Su padre, Rodrigo de Mendoza, era hijo del cardenal don Pedro González de Mendoza. Obtuvo el marquesado de Cenete como galardón de sus actuaciones en las campañas granadinas y heredó de su padre las baronías de Alberique y Alcocer, estableciéndose en Valencia. Doña Mencía, nacida el primero de diciembre de 1508, fue el fruto del segundo matrimonio, realizado en circunstancias realmente novelescas, de don Rodrigo con doña María de Fonseca, hija de un primo de don Alonso de Fonseca, el Arzobispo de Toledo tantas veces citado. Llamada por el Emperador, doña Mencía fue a Burgos el 11 de mayo de 1524, y Carlos V la ofreció en matrimonio a Enrique de Nassau, su camarero mayor, ya cuarentón. Muerto en Flandes Enrique de Nassau (septiembre de 1538), casó, otra vez por deseo del Monarca, con el duque de Calabria. El Duque moría el 20 de octubre de 1550, y la Marquesa, el 4 de enero de 1554.[57]

El ambiente y los personajes. — Intentemos en lo posible llenar esa fría sinopsis cronológica con el reflejo de la vida de sus protagonistas.

Úrsula Germana de Foix, nacida en 1488 y huérfana de padres en 1503, fue educada en el palacio real de París por su tío el rey de Francia Luis XII. La «demoiselle de Foix» conseguiría allá, más que una sólida y amplia formación, de la que no parece estuvo dotada, el despliegue de su temperamento expansivo, alegre, frívolo y amigo de los placeres mun-

56. Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II (ed. NBAE, t. XII), 3.ª parte, lib. I, caps. 32-34.

57. Sobre la personalidad de esta dama, vid. Miguel Lasso de la Vega, *Doña Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete (1508-1554)*, discurso leído en el acto de recepción en la Real Academia de la Historia (Madrid, 1942).

danos, que tanto había de chocar con el carácter austero de los castellanos, ya recelosos y desconfiados a causa de su matrimonio con el Rey Católico (1506). «Era la Reyna poco hermosa», dice Sandoval, acre y reticente,[58] «algo coxa, amiga mucho de holgarse, y andar en vanquetes, huertas y jardines, y en fiestas. Introduxo esta señora en Castilla comidas sobervias, siendo los castellanos, y aun sus reyes, muy moderados en esto. Passávansele pocos días que no combidasse o fuesse combidada. La que más gastava en fiestas y vanquetes con ella, era más su amiga. Año de 1511, le hizieron en Burgos un vanquete, que de solos rábanos se gastaron mil maravadís.» Como «alta y redonda reina Germana» y «alta y gruesa reina», que «parecía a la isla de los Azores o a la Carraca Negrona de venecianos», la describe Francesillo de Zúñiga.

Alegre y expansiva, se daba a fiestas y diversiones, librándose, cuando estaba recluida en sus habitaciones, al baile con las señoras y las mozas que formaban su séquito, quizá como compensación de las maneras austeras que estaba obligada a observar en público.[59] «Siempre la reina Germana anduvo en su corte (la del Emperador) con sus damas regozijando los cortesanos, aunque, en la verdad, dando algo que decir a los maliciosos; y como Su Majestad conociera de ella la mala gana con que llevaba su viudez, acordó casarla con el marqués de Brandemburgo», comenta Alonso de Santa Cruz.[60] Esta afición al baile era paralela a la que sentía por la música fácil, y ambas las manifestaba continuamente la Reina viuda en la corte del Emperador y las satisfaría plenamente en su corte valenciana, más abierta y despreocupada.

Despiadados fueron los historiadores castellanos con Germana, no sólo en cuanto a su carácter y comportamiento, sino en las censuras a su vida íntima conyugal, acusándola de la enfermedad y la muerte del rey Fernando y la muerte de su segundo marido. Frente a estos historiadores levantó la voz el cronista aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola, señalando que «la reina Germana fue de tan ejemplar virtud, que si tuviera tanto de dichosa como de honesta deviera gran hazimiento de gracias a la fortuna».[61] Sin duda la fortuna dio ocasiones y motivos sobrados a esta mujer para no ser dichosa. Pero procuró defender la propia felicidad con la vitalidad de su temperamento y sus inclinaciones, renunciando a todo lo que podía oponerse a ella — sus derechos como reina viuda del rey aragonés, por ejemplo, o los que tenía en Navarra — y soslayando incluso imperativos y deberes a que su condición le obligaba. Tal vez ligera, seguramente frívola, fue, sin embargo, fiel a su carácter y a su femineidad, y esencialmente buena y comprensiva en sus relaciones humanas.

58. Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, I, libro I, capítulo XXIV.
59. Según Flechier, citado por Luis Querol, op. cit., 76.
60. *Crónica*, I, 209.
61. Véase Luis Querol, op. cit., 78 s.

En sus últimos años puso de manifiesto una nota moral de su temperamento: su piedad, manifestada en diversas ocasiones y especialmente en su afán, ya aludido, de fundar un monasterio que cobijara sus restos después de muerta.

Su matrimonio con el marqués de Brandeburg fue objeto de críticas por parte de los historiadores castellanos, de las que sobre todo salió mal parado el Marqués. Alonso de Santa Cruz[62] pone de relieve lo desacertado de este enlace, tanto por lo impolítico que tenía a los ojos del cronista, como por la incomprensión que reinó siempre entre ambos cónyuges: «Ni el rey don Fernando», dice, «se había de casar después de enviudar de tan excelente reina, ni la reina Germana por haber sido mujer de tan excelente rey había de hacer lo mismo, y Dios le quiso dar el pago luego, porque apenas era casada cuando de todo su corazón fue arrepentida, y fue la causa de esto que el Marqués le comenzó luego a tener en poco, entremetiéndose con otras mujeres, y también como ella rica y él pobre, no sólo le gastaba la renta, pero aun le tomaba las joyas de su cámara, de manera que veía perder su hacienda; y lo peor: ser maltratada de su marido».

Establecido el matrimonio en el frío y austero palacio del Arzobispo, en Valencia (1523), centra paulatinamente a su alrededor a la nobleza y la burguesía valencianas. Ocupada la Reina en los disturbios de las Germanías y en la cuestión morisca y con ausencias frecuentes de la ciudad, las fiestas que se celebrarían en su corte no serían ni muy espléndidas ni muy frecuentes. En todo caso no debieron distinguirse de una manera particular del clima general de una ciudad tan expansiva y alegre como secularmente venía siendo Valencia. Un reflejo del carácter festivo del alta sociedad y la burguesía valencianas, es la *Farsa de la vesita,*[63] de Juan Fernández de Heredia, que fue representada en dicha corte. La pieza es más una penetración de la ciudad en la corte, que no el eco del ambiente de esta última. En la farsa comparecen damas y caballeros valencianos asiduos a la corte. En ella se reflejan las costumbres del visiteo, las relaciones sociales de las damas, el galanteo anodino y cortesano; en ella se baila, se canta y hasta se celebra un torneo, y se habla el castellano, el valenciano y el portugués. Esta farsa —que se representó ante la Reina y

62. *Crónica*, I, 209.

63. Éste es el título original de la obra dramática, llamada *Coloquio* por los primeros editores de las obras de Fernández de Heredia (Valencia, 1562), y *Coloquio de las damas valencianas*, por H. Mérimée, en 1913. El título primitivo se halla consignado en el importante manuscrito de las obras del poeta, fechado en 1555 y conservado en la Colección teatral de don Arturo Sedó, en Barcelona: «La farça de don Joan Fernández de Heredia, llamada La Vesita». El ms. 2621 de la Biblioteca Nacional de Madrid consigna asimismo la designación genérica: «Ésta es farça a manera de visita de las damas valençianas». Los editores de 1562 sustituyeron la denominación de *farsa* por la de *coloquio*; pero en las coplas finales, donde el poeta se defiende de los maliciosos, si bien supliеron, en la primera de dichas coplas, «esta farça» (ms. Sedó) por «el coloquio» (ed. 1562), no pudieron, a causa de la rima, modificar, en la segunda, las concordancias femeninas con la voz «farsa»: «que me la tachen de fría,| pero no de maliciosa». Por otra parte, el antiguo título de la farsa se transparenta en la modificación que introdujeron los editores en la acotación de dichas coplas para salvar la indicada anomalía, al escribir «este coloquio o visita», palabra, esta última, que jamás ha indicado género dramático alguno.

el Marqués, antes del 5 de julio de 1525, fecha de la muerte del de Brandeburg —,[64] dotada de un auténtico valor dramático y de un gran poder de captación de la realidad, refleja, insistimos, más el ambiente valenciano de la ciudad, que el de la corte de Germana. Sin duda esta corte no conocía entonces la complejidad social y artística que conseguiría en tiempos del Duque.

Una muy superior consideración obtuvo Don Fernando de Aragón de parte de los cronistas castellanos — concordes todos en destacar su prosapia real y la lealtad de su actitud frente a los agermanados — y de los escritores de su tiempo. Tuvo una sólida formación renacentista, traducida en su pasión por los libros, en la rica biblioteca que reunió y que legó a San Miguel de los Reyes y en las gestiones que hizo para recuperar la de su antepasado Alfonso el Magnánimo, parte de la cual pudo al fin reunir.[65] «Era este príncipe de lindo y claro ingenio, y tan amigo de letrados y letras como de música», dice el P. Sigüenza,[66] dando una información que no sólo es dictada por el agradecimiento de la Orden a que pertenecía el cronista y por la fuente de su *Historia*, la *Crónica de San Miguel de los Reyes*, tan estrechamente vinculada al monasterio y al Duque, sino que aparece confirmada por otros testimonios coetáneos. El «lindo y claro ingenio» del Duque se trasluce en el relato que ofrece Pedro Mexía del recibimiento de Doña Isabel, en la frontera portuguesa, y la forma, muy cortesana y desenvuelta, con que Don Fernando habla a la Emperatriz, acogiéndola en nombre de Carlos V; y es corroborado por su intervención en el *Cortesano* de Luis Milán, donde actúa con afabilidad, ingenio y agudeza muy cortesanas, por las alusiones de la farsa de Fernández de Heredia y por las anécdotas de Juan Timoneda, que veremos luego.

El P. Sigüenza, con la misma veracidad, apunta que era el Duque «afable, humano, de coraçón verdaderamente real y generoso, representado esto en su persona, en sus cosas y en su casa».[67] De su afabilidad y humanidad da testimonio Juan Fernández en la nueva introducción que escribió cuando volvió a representarse la farsa, en 1540, esta vez ante el

64. H. Mérimée, *L'art dramatique à Valencia* (Toulouse, 1913), 66, cree que la obra se representó en 1524 o durante los primeros meses de 1525. No podemos admitir, empero, estas fechas, por cuanto las cuestiones de los agermanados y los moriscos dieron mucho juego a la Reina hasta entrado 1524 y porque esta dama estuvo ausente de Valencia desde el verano de dicho año hasta principios de 1525. Por otra parte, la representación debió de tener lugar en el buen tiempo, ya que Lucrecia, uno de los personajes, se queja del calor que le ha sobrevenido dirigiéndose a la reunión («Ay Jesús! Quina calor!»). Por consiguiente, parece más verosímil situar la representación entre mediados de mayo y principios de junio de 1525.

65. Sobre esta cuestión véase V. Vignau Ballester, *Inventario de los libros de Don Fernando de Aragón, duque de Calabria*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», IV (1874). *Catálogo de los códices procedentes del monasterio de San Miguel de los Reyes*, en la misma revista, V (1875); fondo existente en la Biblioteca Universitaria de Valencia. G. Mazzatinti, *Biblioteca dei ré d'Aragona in Napoli* (Rocca S. Casciano, 1897). R. d'Alòs, *Documenti per la storia della biblioteca d'Alfonso il Magnanimo* (Roma, 1924). Sánchez Cantón, *La biblioteca del marqués del Cenete iniciada por el cardenal Mendoza* (Madrid, 1942). Tammaro de Marinis, *Biblioteca napolitana dei ré d'Aragona*, 4 vols. (Milán, 1947-1952). C. Sanllehy y Girona, *La biblioteca del duque de Calabria* (Barcelona, 1958).

66. Op. cit., II, 133.

67. Op. cit., II, 128.

Duque y la marquesa de Cenete. Se portó como rey, fue generoso y amigo de fausto, que demostró en su porte, en el boato con que se acompañaba, en la prestancia que quiso dar a su corte, con más de doscientos servidores en ciertas épocas[68] y con una de la capillas musicales más famosas y nutridas de su tiempo, y en sus cacerías, sus fiestas y sus grandes recepciones; aun cuando las rentas no llegaban, ni con mucho, a tantas aspiraciones y a tanta generosidad.

El terrible don Francesillo de Zúñiga nos ha dejado diversas impresiones del Duque que sin duda responden a la realidad, aunque nos la ofrezca deformada y caricaturesca. Alude a la figura física de Don Fernando, a su generosidad, no respaldada por sus posibilidades económicas ni por las limitadas rentas concedidas por el Emperador, y a su pasión humanística, al contar que cuando Carlos V le recibió en su corte, después de libertarle de la prisión de Játiva, «muy honorablemente y con rostro alegre le abrazó y le dijo palabras de mucho amor; e luego le dijo: — Duque, parecéis mondejo lleno de carne momia». Añadiendo que: «A este ilustre duque mandó Su Majestad poner casa, y para los gastos y despensas della le mandó situar sobre los gusanos de la seda de las Alpujarras veinticinco maravedís; otros dicen treinta y cinco». Y que «este duque al tiempo de su liberación dio al alcaide de Játiva, por servicios que le había hecho estando en la prisión, dos varas de tafetán naranjado que habían servido en un moscador cinco años y más; le dio un jubón de terciopelo verde que fue de una almohada de su estrado, unas *Décadas* de Tito Livio y una *Crónica* que fue del rey Don Alonso, su visagüelo.»[69] El mismo cronista da una versión grotesca de la misión de Badajoz, riéndose de la figura y el boato del Duque, de su prestancia y bellas maneras en el decir, y de sus estrecheces. El Duque, dice, «que parecía sacabuche del adelantado de Cazorla», fue de los primeros que llegaron a besar las manos de la Emperatriz, «y tras él iba un su mayordomo italiano, que había por nombre micer Policastro, el cual dijo a la Emperatriz: — Madama, éste es el pobereto duque de Calabria. Gracias a Dio que los doce mille ducati que lo rey le donó, los tiene ya situados sobre lo gusano de la seda de Granada, y si lo gusano no quiere mangiare, comerán al pobereto duque —. El Duque llegó y besó las manos a la Emperatriz, e dijo: — *Pauperes habetis vobiscum* —».[70]

Juan Timoneda, en *El sobremesa* (Valencia, tal vez antes de 1563), recoge varias anécdotas sobre el Duque, características de su temperamento, actitudes, necesidades y limitaciones. En una alude a sus maneras cortesanas: «Estando el duque de Calabria en el castillo de Játiva, vino a visitallo un día el marqués de Cenete, y al pasar de una parte, siguiendo el Duque y el Marqués sus acostumbradas cortesías, dijo el Duque al Marqués: — Pase

68. Luis Querol, op. cit., 130. Véase más abajo, pág. [44].
69. *Corónica de don Francesillo de Zúñiga* (Madrid, 1855; ed. BAE, t. xxxvi), 19 s.
70. *Crónica*, 39.

vuestra señoría —. Respondió el Marqués: — Pasaré como a escudero, por obedecer a su excelencia». Sobre la fama y el esplendor de la capilla musical, la generosidad y las limitadas rentas de Don Fernando, es particularmente representativa esta anécdota: «El duque de Calabria fue tan dado a la música, que no había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviesse, a causa de los grandes salarios que les daba. Viniendo un gran músico forastero al Real para oir la música el día de los Reyes, que tanto le habían alabado, oída e informado de la renta del Duque, dixo: — Para tan chica capa, gran capilla es ésta —». Sobre su temperamento afable y ocurrente y, una vez más, sobre sus apuros económicos, es significativa ésta: «Como el duque de Calabria dilatase una vez la paga de sus cantores, importunábale el maestro de capilla a pedírsela, diziendo: — *Mire* vuestra excellencia que se dilata nuestra paga —. Respondía él: — *Mírese* —. Como por diversas vezes se la hubiesse demandado, con dezir '*mire* vuestra excelencia', y él había respondido '*mírese*', dixo un día el maestro: — Contino se ha de estar vuestra excelencia en *mi*; para ser buena cantor, diga *fa : fágase* —. Respondió el Duque: — Perdonad, que vos me entonastes—».[71]

En estas alusiones se nos ofrecen aspectos reveladores de la realidad cotidiana del Duque, presentada de una manera bastande cruda y a ras del suelo, pero sin duda más directa y veraz que la visión por lo general comedida y a distancia que nos brindan Juan Fernández y Luis Milán, que procuran esquivar dicha realidad al tratar de Duque.

También el P. Sigüenza disimuló la humana limitación de Don Fernando y sus ahogos, pero en cambio supo dar una síntesis de sus virtudes y de su temperamento. Este religioso recoge unas palabras atribuidas al Duque y que valen para calificar profundamente al hombre y sirven para explicar sus actitudes y sus afanes, orientados a ahogar el infortunio y a buscar la dicha, tal como veíamos en Doña Germana: «— Desde antes que naciesse cocomençó a perseguirme la fortuna, y en vida me fue siempre contraria. Plegue a Dios que después de la muerte no encuentre ésta más en mis cosas».[72]

Al establecerse Doña Germana y Don Fernando en Valencia, fueron a residir en el palacio del Real. A su alrededor se agrupó, ahora decididamente, la nobleza y el alta burguesía de la ciudad, formando un ambiente brillante y ávido de diversión, de fiestas y de arte. El fausto de esta corte, su coste y la servidumbre que la atendía, han sido varias veces aludidos en este trabajo. Digamos algo ahora de algunas de las fiestas en ella celebradas. La noticia más antigua se refiere a la estancia de Carlos V en Valencia — del 3 al 20 de mayo de 1527 —, durante la cual la ciudad, siguiendo una costumbre ancestral, obsequió al monarca con grandes y brillantes festejos. El sábado, día 16, «fue la fiesta de las damas de

71. Juan Timoneda, *El sobremesa y alivio de caminantes* (Valencia, Juan Navarro, 1569), publicado por E. Juliá Martínez en su edición de Juan de Timoneda, *Obras*, I (Madrid, 1947; «Sociedad de Bibliófilos Españoles», vol. XIX), 254, 271.

72. Op. cit., II, 137.

Valencia... Serían más de ciento y ochenta damas de la ciudad las que se juntaron en la sala» del Real. «Había entre ellas ciento cincuenta ropas de brocado y de oro tirado y de ellas había tan hermosas, que no se puede más decir, y todas a una mano tan dulces para tratar con ellas, que no parecen cosa humana, sino más adelante. Danzarían por maravilla setenta de ellas, y duró la fiesta desde las cinco de la tarde hasta la media noche.»[73] Milán tal vez recordaba estas fiestas al redactar una larga carta en verso dedicada a las damas valencianas, que incluyó en la jornada quinta del *Cortesano*.[74]

La fecha mejor conocida y documentada es la de 1535, porque a ella corresponden los hechos narrados por Luis Milán en su *Cortesano* (1561), aun cuando algunas alusiones y referencias hayan sido incorporadas posteriormente por el mismo autor. Las seis jornadas de que consta el libro hay que situarlas en dicho año y, más concretamente, en los últimos días de abril y primeros de mayo. Sin duda estas fiestas se celebraron como despedida del Duque, próximo a embarcarse para la expedición contra Barbarroja.[75]

Milán se propuso escribir un tratado de cortesanía y un manual de conversación, con el que ofrecer «modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación, ni cortedad de palabras... dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio». El libro transcurre, en efecto, en un diálogo continuo, mediante el cual los personajes, bajo cualquier pretexto, intercambian ideas, sutilezas, matices, burlas y despropósitos. Pero en manera alguna puede ser considerado como un *desideratum* o una exposición ideal de las virtudes morales que han de adornar al perfecto cortesano, como es el tratado de Castiglone. En cambio, sí es una crónica veraz y realista de la corte del Duque y la sociedad valenciana que la frecuentaba, con sus fiestas, diversiones y trato y con la expansiva vitalidad de aquellas damas y caballeros ávidos de solaz y de vida.

Un espíritu galante, puramente superficial, y un tono que quiere ser refinado, pero que el autor no puede sostener mucho tiempo, ceden en seguida a lo excesivamente realista, al chisme, a la anécdota procaz y a la burla despiadada, en una mezcla de refinamiento aparente y de grosería y crudo verismo, en el que los personajes se perfilan con todas sus pequeñeces y pecadillos humanos. La Reina y el Duque celebran las «cortesanías» narradas en el libro, esas ocurrencias, despropósitos y burlas de mal gusto en que rivalizan los burgueses y los nobles valencianos asiduos a la corte. Junto al mundo de Doña Germana, Don Fernando, los cortesanos y los burgueses, bullía el de los pajes, criados y bufones, más

73. Según carta del Dr. Villalobos, médico del Emperador, a su amigo don Alonso de Fonseca, arzobispo de Toledo. Vid. JENARO ALENDA MIRA, *Relación de solemnidades y fiestas públicas en España* (Madrid, 1903), 22, y LUIS QUEROL, op. cit., 107 s.

74. *Libro intitulado El Cortesano*... Compuesto por don LUIS MILÁN (Valencia, 1561). Citaremos por la reimpresión moderna, debida al marqués de la FUENSANTA DEL VALLE y JOSÉ SANCHO RAYÓN (Madrid, 1874; «Colección de libros españoles raros o curiosos», t. VII).

75. Para la cronología de esta obra véase mi trabajo *Literatura valenciana en «El Cortesano», de Luis Milán*, «Revista Valenciana de Filología», I (1951).

manifiestamente basto y realista que el de los señores. Gilot, el «canónigo Ester», el «paje del mal recaudo», el bachiller Molina, la criada Martineta y alguno más les divertían con ocurrencias y acciones bastante burdas, casi siempre de una vulgaridad callejera y primaria, con alusiones mordaces, a menudo licenciosas, de las que no se libraban la propia Reina y el propio Duque. Para provocar la risa fácil, no reparaban en medios, como en este caso: «El Canónigo le tiró un bofetón, y erró a él [Gilot] y dio al paje del mal recaudo, y los dos para vengarse trujeron dos halcones muertos de hambre y soltáronlos al Canónigo, que sin bonete en la cabeza estaba delante el Duque, y asidos dél le picaron en la calva, y él gritando y Gilot y el paje teníanle, porque los halcones estuviesen como en barra asidos con las uñas dél».[76]

Las fiestas, en cambio, eran fastuosas y brillantes, sea la de la montería de la Reina, el Duque, damas y caballeros, acompañados de los músicos de Don Fernando, pajes y bufones, sea la de la «farsa» de los Comendadores de San Juan de Malta, la «máscara» de griegos y troyanos, la «montería» de las damas y caballeros de Troya, o, muy especialmente, las magníficas y espectaculares fiestas de Mayo, de imitación italiana. Música, poesía, diálogo, pantomima, ballet, una decoración suntuosa y un rico y variado vestuario, daban esplendor a estos espectáculos y a estas formas de teatro renacentista, que constituyen una auténtica sublimación de la secular vena dramática de Valencia, y, al mismo tiempo, el exponente más esplendoroso del cultivo musical y artístico de aquella corte.

Las fiestas que reseña Milán tuvieron carácter extraordinario, como lo tuvieron las de 1527, cuando la estancia del Emperador en Valencia. Otras, en cambio, eran habituales en el calendario de la corte, entre ellas las del culto divino. Juan Timoneda, en el cuento transcrito arriba, pondera el esplendor que revestía la celebración de la festividad de los Reyes Magos, dentro del ciclo litúrgico navideño, con la intervención de la capilla musical del Duque. Dicho esplendor, que atraía a músicos de diversa procedencia y seguramente a la mejor sociedad valenciana de entonces, se explica por una inefable tradición familiar antigua, según la cual Don Fernando era descendiente, por su madre Doña Isabel, nada menos que del rey Baltasar, uno de los tres que acudieron a Belén.[77] Otro día de gran solemnidad era el de san Miguel Arcángel, santo hacia el cual sintieron una gran devoción tanto Doña Germana, como especialmente el Duque, el cual era cabeza de la orden del Santo o del Armiño, instituida por el rey de Nápoles Don Fernando, su abuelo.[78] A ambas devociones debe el nombre de San Miguel y de los Reyes, después San Miguel de los Reyes, el monasterio fundado por los Duques.[79]

76. *Cortesano*, 41.
77. P. Sigüenza, op. cit., 128, 131; Castañeda, op. cit., 278.
78. P. Sigüenza, op. cit. 131.
79. P. Sigüenza, loc. cit., Castañeda, loc. cit.

El esplendor debió de ensombrecerse con la muerte de Germana de Foix (15 de octubre de 1536). Durante un tiempo no se celebrarían fiestas profanas, o se limitarían mucho, y sólo las religiosas y litúrgicas continuarían. Cuando, en 1540, casó el Duque con doña Mencía de Mendoza y ésta quiso que se representase en el Real otra vez la farsa de Juan Fernández, el poeta añadió una introducción en la que él y su esposa doña Jerónima comentan el contraste entre la pasada tristeza y la actual alegría que reinaba en el Real, con motivo de celebrarse las bodas. El luto, dice el poeta, se ha convertido en placeres y brocados. Y doña Jerónima exclama: «— O gran Déu que fa lo món! | En poch temps que cosas vem, | tan estranyes que.ns perdem | quant més pensam quines són! | ¿Qui veu est Real, tan trist, | y el Duch, tan engramallat, | ara vestit recamat, | més content que may s'és vist? | Que festes, que meravelles | de diversitats estranyes! | Que justes, que jochs de canyes!» Fiestas maravillosas, justas y cañas, que, según se deduce del mismo testimonio, se sucedieron sin interrupción durante varios días en el Real.

Doña Mencía, la segunda esposa del Duque, apasionada por el arte, protectora de artistas y muy piadosa, fue de natural menos inclinado a diversiones y fiestas que Doña Germana, pero supo, a pesar de todo, comprender y compartir el afán temperamental y renacentista del Duque por el fausto, la noble diversión y la fruición musical. Sus bodas fueron espléndidas y por su deseo expreso volvió a representarse la *Farsa de la visita*. La capilla musical de la corte no perdió su antiguo brillo, hasta tal punto que al fenecer su marido supo sostenerla hasta su muerte, según veremos.

La capilla musical de Don Fernando de Aragón. — Sin duda alguna ésta constituye el hecho más importante de la pequeña corte valenciana del Duque. «No había en España quien tantos y tan buenos músicos tuviesse» como el Duque, consignaba Juan Timoneda. Todos los días se celebraba en su casa el oficio divino, «como en capilla real, con solemnidad grande. Tenía para esto capellanes ordinarios, y para las fiestas principales un obispo, que dixesse la missa de pontifical; y assí juntó la mejor capilla de músicos, ansí de vozes naturales, como de todo género de instrumentos, que huvo en España, ni la ha avido después acá tan buena, en número, abilidades y voces, porque se juntó allí quanto bueno se hallava en estos reynos, y todos yvan a servirle con mucho gusto», detallaba el P. Sigüenza.[80] «Era este Duque el hombre del mundo más apasionado por la música, el que sostenía la mayor capilla de instrumentos y de voces», escribe don Ramón Menéndez Pidal.[81]

Los componentes de esta capilla musical no sólo intervenían en los oficios sacros dia-

80. Op. cit., 128.
81. *Romancero hispánico*, II (Madrid, 1953), 82.

rios y en los de las grandes solemnidades, como la de san Miguel Arcángel y sobre todo la de la Epifanía, sino también en las fiestas profanas. Los músicos instrumentistas participan en la farsa de Fernández de Heredia, interpretando música de danza y acompañando las canciones que cantan los cortesanos. Milán, en su *Cortesano*, alude frecuentemente a los cantores del Duque. Se refiere, por ejemplo, a Olivarte en dos ocasiones,[82] el cual no sabemos si era italiano o si se llamaba simplemente Olivar y era valenciano; en otra, dice el Duque: «— Que mis cantores quieren hacer la fiesta del mayo que hacen en Italia—».[83]

Los capellanes y cantores de la capilla del Duque eran cuarenta y siete, según parece, en 1533, cuando, a la muerte de Doña Isabel, la madre de Don Fernando, llegaron a Valencia las hermanas de éste. Debido a las circunstancia indicadas, la servidumbre de la corte, en cuya nómina estaban incluidos los capellanes y cantores, sobrepasó de las doscientas personas.[84]

A la muerte de Doña Germana desempeñaba el cargo de maestro de capilla el compositor Pedro de Pastrana, a quien la Reina y el Duque encomendaron el monasterio de San Bernardo, nombrándole abad del mismo, según hemos indicado antes. De dicho autor conservamos diversas composiciones religiosas de alta calidad y dos bellas canciones profanas,[85] éstas últimas contenidas en el Cancionero Musical de Barcelona, en el grupo de piezas copiadas hacia 1534, donde figuran también varias canciones de Flecha y una de Morales (vid. arriba, págs. [11] s). Sabemos que fue nombrado capellán y cantor del rey Fernando el 20 de septiembre de 1500 y capellán de Carlos V el 12 de julio de 1527. Sin otro cargo que el de capellán, figura en las nóminas de la capilla del Emperador, de 1527 a 1534, consignándose en las mismas un viaje suyo a Roma, en 1533. Sigue en la misma situación durante los años 1537-1539 y 1541, según las nóminas conocidas. A mediados de 1548 el «abbad Pastrana» consta como maestro de la capilla del príncipe Felipe, y las nóminas registran diversas ausencias suyas de la corte. Continúa en el mismo cargo hasta fines de 1555. Después de esta fecha, nada sabemos de nuestro compositor.[86]

Puesto que desconocemos la fecha en que Doña Germana y Don Fernando de Aragón adquirieron el monasterio de San Bernardo y la del nombramiento de abad del mismo en favor de Pastrana, ya maestro de su capilla, no podemos determinar el momento en que éste había ingresado en ella. De todas formas, es probable que a fines de 1534 o en 1535 Pastrana regentara ya la capilla del Duque, si tenemos en cuenta que a fines de mayo o

82. Págs. 36 y 386.
83. *Cortesano*, 361.
84. Castañeda, 276 s. Luis Querol, 130 s.
85. Vid. H. Anglés, *Diccionario de la música «Labor»*, II (Barcelona, 1954).
86. Véanse los documentos extractados y publicados por Mons. H. Anglés, *La música en la corte de Carlos V* (Barcelona, 1944; MME, vol. II), 26 s., 34, 42, 44, 50, 53, 66, 72 ss., 104, 106, 108, 113, 118 s., 122 s., 131 s., 134, 136.

principios de junio de 1535 Don Fernando se ausentaba de Valencia y no regresaba sino después de más de un año y muy poco tiempo antes de morir Doña Germana, el 15 de octubre de 1536, y que la adquisición de San Bernardo y el nombramiento de abad debieron de hacerse antes de la partida del Duque. Dada la situación irregular e inestable, repetidamente citada, de la mayoría de los compositores, músicos y cantores de la época, y, por consiguiente, del propio Pastrana, podemos aventurar que este compositor ocuparía ya a fines de 1534 o en 1535 el cargo de maestro de capilla del Duque y que lo regentaría durante todo el año 1536, coincidiendo estos dos últimos años con los del silencio de las nóminas conocidas de la capilla del Emperador. Probablemente en 1537 surgieron las primeras dificultades entre el Duque y Pastrana por la cuestión del monasterio, pues de 1537 a 1539 vemos nuevamente al compositor en la capilla imperial; aquéllas se agravarían desde 1540 ó 1542, hasta que en 1544 Pastrana acepta la decisión papal, sin renunciar, con todo, a su dignidad de abad, pues en 1548 las nóminas castellanas le llaman aún el «abbad Pastrana».

En 1550, a la muerte del Duque, la capilla estaba integrada por un obispo, un predicador, un sacristán mayor, el maestro de capilla, que era entonces Juan Cepa o Juan de Cepa, cinco capellanes que no constan como cantores, un organista — Cristóbal Vázquez —, un capellán tañedor — Mn. Jerónimo Ferrer —, veintiún cantores, un «apuntador de libros» — Pompeo — y tres servidores de la capilla, según la nómina de dicho año.[87] Doña Mencía de Mendoza siguió manteniendo la capilla musical hasta su muerte (4 de enero de 1554). Desde 1550 hasta 1552 poseemos una relación bastante detallada de dicha capilla musical, publicada por el barón de Alcahalí,[88] según la cual aquélla estaba integrada por nueve ministriles, seis trompetas, veinticuatro cantores, un organista y el maestro de capilla. Doce de los veinticuatro cantores constan también en la nómina de 1550, y entre estos últimos se incluye también a Pompeyo de Aussi, el «apuntador» de dicha nómina, y a Francisco García, servidor de la capilla a la muerte del Duque. El organista seguía siendo Cristóbal Vázquez, y el maestro de Capilla, Juan de Cepa, el cual continuó en este cargo probablemente hasta la muerte de doña Mencía.[89]

Además de estos cantores y músicos a sueldo, frecuentaban y visitaban la corte compositores de distintas procedencias, según se desprende de los testimonios del P. Sigüenza y de Timoneda, y como se ve en el caso de Luis Milán, el famoso vihuelista, primer tratadista peninsular de su instrumento predilecto y buen compositor, que no consta haya fi-

87. Esta nómina ha sido publicada por LASSO DE LA VEGA, op. cit., 47 s., nota 1.
88. J. RUIZ DE LIHORY, BARÓN DE ALCAHALÍ, *La música en Valencia* (Valencia, 1903), pág. XXV, nota 2.
89. En 1552 continuaba, en efecto, en Valencia (cf. SANTIAGO KASTNER, *La música en la Catedral de Badajoz*, «Anuario Musical», XII, 1957, 128). En septiembre de 1553 seguía como «maestro de capilla de la duquesa de Calabria» (JAIME MOLL, *Cristóbal de Morales en España*, citado, 25).

gurado en la nómina del Duque y que no debió de pertenecer nunca a su capilla, a pesar de ser uno de los artistas más asiduos del Real. La corte de Don Fernando atrajo a muchos músicos debido a la largueza del Duque y al esplendor del ambiente. Con más razón atraería a los que residían en otros centros musicales radicados en la misma Valencia. Estos tendrían magníficas oportunidades de frecuentar el Real, siempre acogedor, y dar a conocer sus creaciones en este ámbito.

Flecha el Viejo y el ambiente literariomusical de Valencia. Realismo, plurilingüismo y mal gusto. Los géneros. — Ya hemos visto que el viejo Flecha demuestra conocer muy bien el ambiente musical de Valencia: el de la catedral, el de la casa del duque de Calabria y el de la calle — el vulgar, el más extendido, el que no es «delicado» y penetra por doquier —. El maestro formó varios discípulos relacionados con Valencia, y sus obras fueron muy estimadas en la ciudad levantina. ¿Dejó Flecha otra constancia de su paso? Y, por otra parte, ¿qué pudo recoger y reflejar del ambiente valenciano? Algo hemos dicho sobre este particular en páginas precedentes y ahora tal vez tengamos mejor preparado el terreno para asentar con fundamento más sólido lo insinuado.

Cualesquiera que sean los modelos hispanos en los que se basó Flecha para la creación personal de las ensaladas, es evidente en él un propósito deliberado de interpretación de la realidad, interpretación que unas veces aspira a ser verista e imitativa y otras irónica, con trazos ingeniosos y muy inteligentes de humor y de parodia. La realidad y la vida están siempre en el fondo y en primer término de sus ensaladas. La mezcla, que en Flecha se convierte en fusión, es uno de los aspectos más fascinantes de la realidad, tan diversa e inaprensible. Son manifestaciones del realismo y de su aspecto misceláneo y abigarrado, en las ensaladas, el poliglotismo, la convivencia de géneros, de temas y de estilos, el *contrafactum*, la parodia, la sátira, la ironía, las alusiones más o menos veladas a hechos y a personas. Y nótese que estas características concurren de una manera muy particular en la escuela realista y satírica de Valencia desde Jaume Roig, y que estaban en el ambiente cortesano y literario de la ciudad durante la primera mitad del siglo xvi, revistiendo un realismo excesivamente crudo y a veces de poco tono.

El poliglotismo de las ensaladas ya hemos dicho que, dejando siempre a un lado los precedentes, ya estudiados, obedece, por lo menos en parte, a una voluntad de captación de la realidad. También Milán advierte en las primeras páginas de su *Cortesano* (ed. 1874, págs. 4 s.) que presentará algunos de sus personajes «haciendo que hablen en lengua valenciana como ellos hablaban, *pues muchos que han escrito usaron escribir en diversas lenguas, para bien representar el natural de cada uno*». Milán podía hacer extensiva la observación al latín, al italiano y al portugués, además del valenciano y naturalmente del castellano, pues

de todas estas lenguas hay testimonio en su libro, como también lo hay en las ensaladas de Flecha. Esta misma actitud verista concurre en la farsa de Juan Fernández, donde los personajes hablan en castellano y valenciano, salvo uno, que lo hace en portugués. El poliglotismo, más o menos conseguido, es un fenómeno constatado en Valencia desde fines del siglo XV y, sobre todo, desde principios del XVI. Recuérdase, además de los casos citados, las piezas en castellano, valenciano e italiano debidas a poetas levantinos, contenidas en el Cancionero General de Hernando del Castillo.

Flecha y sus discípulos incluyen frases latinas en sus ensaladas, como Milán en su *Cortesano* y como Juan Fernández en algunas de sus poesías. Recuerdos de canciones tradicionales italianas y francesas comparecen en las ensaladas de Flecha y de algunos de sus discípulos; también Milán fue sensible a la poesía italiana. El maestro reproduce una bella viadera catalana o valenciana en su *Negrina*; Vila, versos catalanes en algunas de sus ensaladas; Chacón y Cárceres, una canción navideña valenciana cada uno; Flecha el Joven, frases en la misma lengua. De igual modo, Luis Milán registra modismos, frases y fragmentos de canciones valencianas, y Juan Fernández y Timoneda poetizan en esta lengua sobre temas tradicionales autóctonos. Versos y expresiones portuguesas figuran en *La negrina*, *La caza* y *La bomba*, del viejo Flecha, en *El molino*, de Chacón, y en *La trulla*, de Cárceres, que reproduce un villancico en dicho idioma. Por su parte, Fernández de Heredia introduce en su farsa al Portugués, en una de las primerísimas apariciones de este personaje escénico en el teatro español, expresándose aquél en su lengua y cantando un villancico del mismo origen. Y Milán, en su *Maestro* (1535-1536), adapta a la vihuela seis canciones de la misma procedencia — una de ellas, el villancico del Portugués de la farsa, aunque con glosa distinta —, y en el *Cortesano* nos ofrece doce historietas portuguesas en que se habla esta lengua,[90] y dos referencias poéticas.[91]

La voluntad de realismo llevó a los poetas valencianos a la extrema parodia, al crudo verismo, a la despiadada alusión a personas y a circunstancias íntimas y pequeños deslices, a una forma de maledicencia, pues, y, en definitiva, a una caída en el mal gusto y en la vulgaridad. Seguramente no es necesario recordar que el *Cancionero de burlas* fue publicado en Valencia, pues otras referencias son igualmente muy expresivas. Después de la representación de la farsa, Juan Fernández se vio obligado a salir al paso de acusaciones de maledicencia contra ciertas damas valencianas aludidas por él en la obra, y los primeros editores del poeta velaron cuanto pudieron los nombres de los protagonistas al publicarla. Por otra parte, dichos editores tuvieron que expurgar el resto de la obra del autor valenciano debido a la excesiva crudeza de algunas piezas, que han quedado inéditas. La expur-

90. *Cortesano*, págs. 52, 81, 96, 100 s., 182 s., 269, 274 s., 280 s., 311, 346, 407, 461.
91. Ibíd., págs. 81, 120.

gación, sin embargo, ha salvado composiciones que, bajo este criterio, debieron de haberse silenciado. Muchos cuentos del *Cortesano*, ciertas escenas hirientes —antes hemos señalado una—, bastantes alusiones —como las reiteradas al «mal francés», por ejemplo— y frecuentes referencias a pecados ajenos, son francamente vulgares y de mal tono. La parodia, en fin, cae frecuentemente, en manos de los poetas valencianos, en lo chabacano, en la vulgaridad y en la licencia. Basta hojear la obra de Fernández de Heredia para comprobarlo. Del *Cortesano* es esta parodia de un salmo muy conocido —un salmo al que puso música precisamente Pedro de Pastrana en uno de sus *magnificat*—, con la cual los cantores del Duque aluden a Pedro Mascó, quien, en la montería de la primera jornada, mata un ciervo y lo presenta a su esposa, cantando aquéllos: «*Sicut cervus ad fontes aquarum*, | viene el ciervo del marido, | que su muger le ha herido».

Flecha el Viejo reacciona contra esta vulgaridad imperante, en su ensalada *La viuda*. Dice referirse al «vulgo en general». Pero este vulgo, ¿qué repertorio cantaba al «tin-tin de guitarrilla»? Las colecciones poéticas de Timoneda dan idea de él. Sin embargo, dan el tono general de aquella vulgaridad sobre todo los poetas valencianos más representativos de la época cuando les faltó la prudente vigilancia. Flecha no alude a la canción popular y tradicional, pues a lo largo de su obra demuestra su fina sensibilidad por «lo que es por maravilla delicado» dentro del género, sino al mal gusto y al bajo tono en que se caía allá con tanta frecuencia. Señala al Duque como protector sin tacha de la música; pero se refiere al cabildo como refugio del buen gusto. Es éste un matiz que no ha de escapársenos. En definitiva, si en sus ensaladas Flecha supo recoger y reflejar lo que de bello y artístico, de vital y abigarrado le ofrecía el ambiente de Valencia, en cambio no cayó jamás en la vulgaridad, antes la denunció en una de sus ensaladas y procuró ponerle freno con la gran dignidad artística del conjunto de su obra.

Ya hemos aludido a la diversidad de géneros fundidos por Flecha en sus ensaladas. El navideño es de los más notables, por ser una de las fuentes más importantes de este tipo de composiciones según él lo concibió, como lo es en las ensaladas de sus seguidores. Fernández de Heredia en sus poesías «espirituales» rindió tributo al género; y la capilla musical del Duque debió de cultivarlo a gran escala: baste recordar el esplendor musical que revestía en ella la festividad de la Epifanía, dentro del período litúrgico de Navidad. Contrastando con el cultivo del género navideño, observamos que el tema de la malmaridada, del que se hace eco Flecha en su famosa ensalada, fue una auténtica obsesión de los cortesanos de la obra de Milán, como lo fue también de Juan Fernández, que tantas alusiones al tema recuerda en sus poesías y sobre el cual poetizó con tanta frecuencia. La canción popular y la tradicional, tan vivas en la obra de Flecha y en la de sus seguidores, surge constantemente en la de sus compañeros valencianos, siguiendo muy a menudo la misma línea selectiva

y algunas veces coincidiendo en las piezas escogidas, como tendremos ocasión de ver. Los romances también fueron acogidos en las ensaladas de Flecha, aunque fragmentarios, con ciertas limitaciones y siempre con pretexto irónico y satírico. Tal es el caso de los cuatro octosílabos de «Mira Nero, de Tarpeya», en *El fuego*, y los dos de «Oh Belerma», otros dos de «Campanitas de Toledo», dos más de «Nunca fuera caballero» y otros dos del *Conde Dirlos*, en *La Viuda*, según vimos. Luis Milán en el *Maestro* y en el *Cortesano* hizo abundante uso de los romances, algunos no identificados, como ha señalado don Ramón Menéndez Pidal.[92] Por su parte, Fernández de Heredia no se quedó corto en la ostentación de su conocimiento romancístico.[93] Ya veremos después que los romances de que se valió Flecha eran conocidos, en su mayoría, por los poetas citados.

Digamos de paso, aunque subrayándolo con toda intención, que los géneros, temas y formas expresivas comunes a Flecha y sus seguidores y a los poetas valencianos, son tratados bajo una interpretación siempre personal, manipulándolos y arreglándolos al antojo y según los intereses literarios de los autores, y que la diferencia está siempre en lo mismo: en el tacto y en la distinta calidad creadora.

Otro género al que alude Flecha es el *chiste*. Lo hace precisamente en la ensalada que creemos menos evolucionada, la de *Los chistes*, la más fiel a la tradición navideña, y la más antigua de las conocidas del maestro. «Un chiste muy concertado | digamos» para celebrar el Nacimiento, exclaman los cantores. «Cantemos con armonía | un chiste que diré yo | a su madre», anuncia uno de ellos, que canta en seguida: «Virgen María, | todo el mundo en este día | alegra en vos. | Pues paristes a nuestro Dios, | vos remediáis | con la gracia que nos dais | desde allá | el dolor nuestro de acá».

¿En qué consistía, en realidad, el género poético del chiste hacia el segundo cuarto del siglo XVI? A juzgar por los ejemplos conservados, bajo tal denominación se incluían composiciones profanas y sagradas, serias y jocosas, ambiciosas e intrascendentes, comportando forma de canción y de villancico — con o sin refrán en el caso de la canción — y sin forma expresa, es decir, en una tirada de número indeterminado de versos. En suma, que ni el contenido ni el tono ni el estrofismo caracterizan el género aludido. De manera que si Fernández de Heredia pudo decir en uno de sus villancicos: «La poesía del chiste, | si es gustada, | es lo bueno que no es nada», indicando la intrascendencia y la gracia que pueden concurrir en el género, algunos manuscritos de las obras del poeta llaman *chiste* a la pieza que los editores de 1562 titularon nada menos que *Lamentación*. En definitiva, los rasgos comu-

92. Op. cit., II, 82, 207.

93. Glosó los romances de «Oh Belerma», «Qué aprovecha, caballeros» y «Tiempo es, el caballero». Parodió diversos octosílabos de «Por la matanza va el viejo» («Los brazos traigo cansados»), «Rosa fresca» («Vuestra fue la culpa, amigo», «El que nunca entró en Castilla»), «Fontefrida» («Trova fría, trova fría, | trova fría y sin rubor»), «Durandarte, Durandarte», *Conde Claros* («Más os valiera, sobrino»), «Sospirastes, Valdovino», las *Quejas de doña Urraca* («A los moros por dinero»).

nes que caracterizan por igual esta diversidad temática, tonal y formal son la agudeza y la sutilidad de los conceptos y la gracia con que requieren ser tratados.

El chiste, poco documentado hasta mediados del siglo XVI,[94] figura mencionado con particular frecuencia en las rúbricas y en los títulos de los tres manuscritos más importantes que conozco de las obras de Juan Fernández de Heredia, procedentes de Valencia los tres, sin ningún género de duda: el 5593, de la Biblioteca Nacional, de Madrid; el 2621, de la misma Biblioteca, y el de la Colección teatral de don Arturo Sedó, en Barcelona.[95] En el ms. 5593 son llamados *chistes* las piezas que en la edición de 1562 fueron tituladas *En nombre de la vizcondesa de Chelva a la muerte de don Pedro Ladrón, su marido, Diálogo de una dama y un galán* y *Lamentación*; además, bajo la misma denominación genérica, aparecen dieciocho composiciones más, sin nombre expreso de autor, pero que podemos atribuir al propio Juan Fernández y a otros poetas valencianos o relacionados con Valencia, si es que no son todas del primero. En el ms. 2621 también se denominan *chistes* las tres piezas indicadas, y además, *Un sueño a manera de misterio* (en el ms., *Un sueño a manera de chiste*) y el *Diálogo entre amo y moço*, que faltan en el primer códice. Finalmente, en el manuscrito Sedó, sólo el indicado *Diálogo de una dama y un galán* es titulado *chiste*. Nótese que, de los tres manuscritos, el 5593 supone un estadio bastante primitivo de las obras de Juan Fernández, mientras que el 2621 presenta otro más evolucionado, y el de la Colección Sedó, de 1555, está ya muy próximo al de la edición de 1562. Y obsérvese que la insistencia en la aludida denominación genérica va decreciendo a compás del mismo proceso cronológico, hasta desaparecer dicha denominación en la edición de 1562, donde se hizo una revisión a fondo de todos los términos genéricos que encabezaban las piezas.

94. La designación aparece en algún que otro pliego suelto sin fechar, pero de hacia 1550 o tal vez de unos años antes. P. Henríquez Ureña, *La versificación*, págs. 84, nota 1, 94, 125 s., 197, se ocupa del *chiste*, aunque sin dar su definición, y aduce dos ejemplos del ms. 5593, de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice del que en seguida nos ocuparemos, y otro de Sebastián de Horozco, que escribía hacia 1550.

95. Los tres manuscritos proceden de Valencia, como prueban ciertas referencias a personas y a circunstancias locales, el peculiar estilo de las piezas, bastante definido, y la grafía frecuente de la *ñ*, escrita *ny*. El manuscrito 5593, ornado y miniado, escrito con letra humanística y mal religado, contiene 66 piezas, 21 de las cuales son de Juan Fernández de Heredia, pues figuran como suyas en otros manuscritos y en la edición de 1562; dos más son glosas a un refrán que, con estrofa distinta, comparece en la edición aludida («El mi coraçón, madre»), las cuales pueden ser dos tanteos abandonados, debidos al mismo poeta; las restantes 43 no llevan nombre de autor. A juzgar por el estilo, las maneras expresivas y los giros peculiares, y por el hecho de que las composiciones seguras de dicho poeta alternan con las anónimas, sin indicación alguna que distinga unas de otras, podemos atribuir la gran mayoría de estas últimas poesías a Juan Fernández. En último término, serán de poetas valencianos o relacionados con la ciudad levantina. El ms. 2621, muy copioso — 356 folios numerados —, se abre con 91 piezas de dicho autor, además de la *Farsa de la visita*, interrumpidas por una glosa de *Tiempo bueno*, expresamente atribuida a Montemayor, dos glosas anónimas a un mismo refrán («No os doláis de mi dolor»), una canción y un soneto italiano. El manuscrito de la Colección teatral de don Arturo Sedó, de Barcelona, fechado en 1555 y redactado con la intención de reunir y salvar las obras del poeta de la despiadada labor de los copistas ocasionales, es una copilación hecha probablemente con vistas a la impresión de aquéllas; muy cercana, pues, a la que preparaba Lorenzo, el hijo del poeta, y que no pudo terminar por sorprenderle la muerte, ultimándola Ximén Pérez de Lliöriz, a quien se debe el cuidado de la edición de las *Obras* de Juan Fernández, Valencia, 1562. El manuscrito Sedó, con algunos blancos y lagunas, contiene 132 poesías, además de la farsa; son todas de dicho autor, salvo unas cuantas de Luis Milán, contenidas en el *Proceso de coplas de burlas* habido entre ambos.

Tal vez como una novedad reciente y en pleno éxito, la designación genérica del chiste sería bastante conocida en Valencia por la época en que suponemos que Flecha pasó a la ciudad, siendo Juan Fernández quien más usó y abusó de ella, según inferimos de lo conocido.[96] En la ensalada de *Los chistes* el gran polifonista se hizo eco de la moda valenciana de entonces, y, una vez más, como reflejo del ambiente, pero también como réplica, dio contenido sagrado y estilo «delicado» a lo que flotaba a su alrededor y era objeto de las preferencias de los artistas.

Hay otro punto de contacto muy significativo también entre Flecha y Juan Fernández. Y es que éste es autor asimismo de dos ensaladas poéticas y de una breve parodia del género. La primera es el aludido *Diálogo de una dama y un galán*, composición libre de 130 versos y auténtico mosaico de refranes tradicionales y populares, engarzados en los versos narrativos con los que el poeta actualiza una anécdota, con humor e ironía, a menudo muy libres, según su manera poética y conceptual.[97] La segunda es el *Diálogo entre amo y moço*, que consta de 156 versos y cuyo estrofismo, sin ser completamente regular, lo es más que en la anterior. También en ésta figuran villancicos, canciones y, además, romances tradicionales o conocidos, arreglados por el autor y supeditados a sus intenciones irónicas. Termina, como las ensaladas de Flecha, con un texto en latín: *Recorderis, homo,* | *quia cinis eris,* | *et in cinerem reverteris*. La parodia del género a que antes hemos aludido, es la breve pieza de ocho versos, titulada, en la edición, *En la noche de Navidad*, y encabezada por el texto litúrgico *Iube, domine, benedicere*. Se trata de un diálogo de sátira y burla personal cantado entre el tiple, el contra y el bassus — ¿y el tenor? — y rubricado por todos con este octosílabo tradicional, que constituye aquí una auténtica *boutade*: «De quince años era Elena». Género navideño, canto a voces, humor — extravagante como siempre, tratándose de Juan Fernández —, texto en latín y alusión a la poesía tradicional: ¿no supone todo ello una breve extorsión burlesca del género de la ensalada según lo entendía Flecha?

Finalmente, y sin ánimos de apurar aquí demasiado las relaciones entre ambos artistas, subrayemos otro detalle significativo: el hecho de que la ensalada *Diálogo de una dama y un galán* es llamada *chiste* en los manuscritos indicados, y que la del *Diálogo entre amo y moço* lo es asimismo en el ms. 2621 — el 5593 no la incluye en su repertorio —. *Chistes*, pues, como el título dado por Flecha a la que consideramos su primera ensalada conocida, escrita verosímilmente en Valencia.

96. También Juan Timoneda, tan sensible siempre a los gustos de su público, rendiría tributo, posteriormente, a la misma boga, pues publicó una pieza que empieza «Un chiste muy de notar», en su *Dança espiritual...* (1553), el *Chiste de la monja* y el *Chiste de la Assumpción*, ambos en sus *Quatro obras muy santas* (se conoce una edición de 1607 y otra de 1611). Véase la introducción, citada, de A. Rodríguez-Moñino a su edición de Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de amor...*, págs. 13, 32 s., núms. 2, 21 y 22.

97. «Especie de ensalada en diálogo» llama a dicha composición Margit Frenk Alatorre, en la introducción a su edición de *Cancionero de Galanes* (Valencia, Castalia, 1952), pág. xxxviii.

Los literatos de la corte del duque de Calabria y otros autores valencianos y el contenido poético de las ensaladas de Flecha. Las de los discípulos y la tradición poética de Valencia. — Hemos situado a Flecha en el ambiente poético de Valencia, del que participó y en el que innovó, y hemos visto algunos aspectos de su estrecha relación con los poetas que más supieron reflejar dicho ambiente en la misma época de la estancia del compositor en la ciudad levantina. Por ser la corte del Duque la sublimación de dicho ambiente, ya no sólo poético, sino musical, y J. Fernández de Heredia y L. Milán los escritores más asiduos de la corte y los que con más fidelidad la reflejaron, se puede admitir que Flecha, aun cuando perteneciera a otro centro musical valenciano, fue también uno de dichos asiduos; que su arte y su orientación estética, con sus preferencias y sus actitudes, despertaron eco en el clima artístico de la corte aludida; y que, al mismo tiempo, dicho clima influyó en el compositor. Un examen del contenido de las ensaladas con relación a la obra de estos y otros autores valencianos contribuirá a reforzar estos puntos de vista.

En efecto, encontramos en la última jornada del *Cortesano* un recuerdo muy directo de la ensalada *El jubilate*. En el primero (ed. cit., p. 455) una dama, probablemente doña Jerónima, la esposa de Juan Fernández, aludiendo al bachiller Molina, dice: «— No.s pot dir per vós aquell cantar que diu:

Que no puede ser,
señor bachiller,
que no puede ser»,

cantar que había contrahecho Flecha en su ensalada, vs. 26-28, así:

Que sí puede ser,
señor bachiller,
que sí puede ser.

Pero es que, además, en la misma conversación del *Cortesano* se añade poco después (ed. cit., pág. 457 s.): «Dixo el Duque: *Lo que se pierde de maestre Zapater | no se cobrará por ningún bachiller,* | aunque fuese Molina»; palabras, las subrayadas, que son recuerdo de los vs. 21-25 de dicha ensalada, inmediatamente anteriores, pues, a los aludidos arriba:

El diablo, que lo oyó,
se temió,
porque no pudo creer
que lo que mujer perdió
lo cobremos por mujer.

El primer verso de *La viuda*, tradicional, lo adaptó Juan Fernández en su composición *En nombre de la vizcondesa de Chelva*, a la muerte de su marido, así: «La viuda casar se quiere | con la muerte». Los vs. 42 s. de la misma ensalada proceden del romance de la muerte de Durandarte, «Oh Belerma»; dicho poeta glosó este romance en coplas que figuran en la edición de 1562, y en otras que podemos atribuirle y que contiene el ms. 5593. Los vs. 88 s. de la citada ensalada proceden de los primeros octosílabos del romance de Lanzarote, «Nunca fuera caballero | de damas tan bien servido», al que alude por dos veces también Milán en su *Cortesano* (ed. cit., págs. 118, 343). Los vs. 95 s., aducidos con tanta intención por Flecha en la misma pieza para satirizar el mal gusto reinante, pertenecen a la célebre canción cuya melodía tanto inspiró a los músicos castellanos de la época y cuyo texto glosó, en Valencia, Fernández de Heredia.

En *La bomba*, vs. 106-108, 113 s., hallamos estas formas, al parecer de estribillo: *La gala chinela, | de la china gala, | la gala chinela*, y *De la china gala, | la gala chinela*. Y en el *Cortesano* son recordadas en tres ocasiones. En la primera (ed. cit., p. 132) se dice que Diego Ladrón serviría para mayordomo de «*La gala gineta*»; a lo que él responde (p. 133); «— Bien sé que no burláis sino por este romance que me dice que sois burlador, y es éste:

La gina gala, la gala gineta.»

Más tarde (p. 268 s.) el autor dice a Zapater: «Téngase por corregidor de la gala | porque algunos la hacen *gina gala*».

En la *Farsa llamada Rosalina*, publicada en Valencia (1565) por Juan Timoneda y escrita por este dramaturgo o por otro valenciano, con toda seguridad, hallamos una alusión clara a la ensalada *El fuego*, al decir la vieja Marisánchez al Portugués:

Pues en fuego se derrama
sin sosiego,
esperad y saldrá luego
quien remedie vuestra fragua;
tomad, llevad esta agua,
y cantaréis «*Agua al fuego*».
(Ed. E. Juliá Martínez, III, p. 300.)

Las rimas *luego, fragua* y *agua* aparecen también en la ensalada, cuyos vs. 2 s. dicen:

No os tardéis en traer luego
agua al fuego, agua al fuego,

y los vs. 10 s.:

. . . . . procure luego
agua al fuego, agua al fuego.

Los vs. 57-59 de *La justa,*

> Si con tantos servidores,
> no ponéis tela, señora,
> no sois buena texedora,

son también recordados por Milán en su *Cortesano* (ed. cit., p. 327) donde suple *texedora* por *burladora.*

Los vs. 36 s. de *La caza,* «Soy casada y bivo en pena, | oxalá fuera soltera», recuerdan los tres primeros de la ensalada poética de Juan Fernández, *Diálogo de una dama y un galán*: «Soy garridica | y vivo penada | por ser malcasada». En cambio, los versos de la misma ensalada del poeta, «Malhaya quien a vos casó, | la de Pedro Borreguero», no se parecen, sino que son los mismos de un villancico musicado por Flecha y reproducido por Fuenllana en su tratado de vihuela. Por otra parte, el villancico aludido hállase glosado en la *Flor de enamorados* (reed. Moñino y Devoto, fols. 79^{v}-80), cancionero que, aunque impreso en Barcelona, fue copilado en Valencia.[98]

Cárceres, el discípulo de Flecha, valenciano sin duda, alude en su ensalada *La trulla* a un Gilot García. Era este último un personaje muy conocido en Valencia debido a una canción popular difundida en dicha ciudad ya en 1540, por cuanto Juan Fernández se refiere a él en la nueva introducción que escribió a su *Farsa de la visita,* con motivo de ser representada en las bodas del Duque y de la marquesa de Cenete, que tuvieron lugar aquel mismo año. La indicada canción popular fue publicada por Juan Timoneda por lo menos en dos ocasiones.[99] Por otra parte, Gilot García canta en *La trulla* la canción *del cura Bartolo,* que empieza: *Solo, solo,* |*¿cómo lo haré yo todo?*, canción asimismo popular y que Juan Fernández de Heredia glosó a lo divino o, mejor, a lo navideño, en dos coplas propias.[100]

Chacón, por su parte, acoge en su ensalada *El molino* la canción navideña *En bon punt i en bona hora,* título que corresponde a un refrán tradicional muy común en la canción navideña de Cataluña y Valencia. De ella Chacón nos ha conservado dos grupos de cuatro octosílabos con refrán, pues se trata de una pieza en forma de romance con rima *oa.* Juan Timoneda contrahizo y adaptó dicha pieza tradicional navideña escribiendo la *Cançó En bon punt y en hora bona, per a Nadal,* que publicó, a mediados del siglo XVI, en un pliego suelto.[101]

98. Creo probar dicha procedencia en el trabajo que aparecerá en la *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera,* II, en impresión.

99. En el *Truhanesco* (ed. RODRÍGUEZ-MOÑINO) y en *Coplas del honradíssimo Gil García* (reimpresas por GALLARDO, *Ensayo,* núm. 4036).

100. *Obras,* ed. 1955, p. 224. Véase el trabajo citado en la nota 27.

101. *El Pater noster glosado...,* pliego suelto ya descrito. Véase lo dicho supra, nota 42.

A MANERA DE RESUMEN. — De lo expuesto puede deducirse que la estancia de Flecha en Valencia, de unos diez años, fue fecunda para el compositor poeta, quien, a su vez, dejó plena constancia de su presencia, tanto entre sus discípulos, como entre los literatos y, sin duda, entre los músicos con quienes convivió. Cualesquiera que sean los precedentes y los modelos que Flecha tuvo en cuenta, el ambiente de la ciudad levantina sirvió de aglutinante último a la forma que supo dar al género de la ensalada. La voluntad interpretativa de la realidad que anima la ensalada — proyectada ésta por Flecha más allá de la simple humorada a que se limitaban los predecesores y aun la mayoría de los cultivadores del género coetáneos y posteriores — explica su carácter misceláneo, de mezcla y abigarramiento, por cuanto la vida y la realidad son asimismo confusas y multiformes. Como manifestaciones de este espíritu de mezcla están el poliglotismo, la superposición y fusión de múltiples y a veces encontrados géneros, temas y estilos, la tendencia al *contrafactum*, la parodia, la sátira y la ironía, y las alusiones más o menos veladas a circunstancias y personas. Estas características concurren tanto en las ensaladas de Flecha, como, en general, en los poetas y escritores de la escuela satírica valenciana. Hemos notado las coincidencias de Flecha con los escritores valencianos L. Milán, J. Fernández de Heredia y J. Timoneda — tan sensible éste a los gustos y preferencias de su público —, por lo que respecta al poliglotismo, al uso de determinados géneros — aspecto en el que hemos constatado el hecho decisivo de las ensaladas de J. Fernández — y a la estrecha vinculación de aspectos muy concretos del repertorio poético, comunes al compositor y a los autores valencianos indicados, quienes, además, recuerdan alguna vez la obra del primero. También la mayoría de los discípulos de Flecha se relacionan con Valencia y sus escritores. Una distinción esencial establecíamos entre aquellos representantes de la escuela realista valenciana y el gran compositor: el tacto y el gusto artísticos, a menudo de tan opuesta calidad entre unos y otro. Esta radical diferenciación alcanza su punto más álgido en las censuras de *La viuda* y se había ya insinuado en la tímida réplica de *Los chistes*.

La vinculación de Flecha a Valencia resalta al primer análisis de los hechos. En una más detenida consideración de los mismos, notamos cómo paulatinamente la relación del compositor se va polarizando sobre todo alrededor de L. Milán y J. Fernández, quienes supieron reflejar con gran fidelidad el ambiente de la corte poéticomusical del duque de Calabria, por lo cual la vinculación valenciana de Flecha más significativa, dado el estado actual de nuestras informaciones, la hemos de referir en última instancia a dicha corte concreta, sin menoscabo, con todo, de cualquier otro centro musical valenciano al que pudo estar adscrito el maestro, probablemente la catedral levantina.

Seguidamente veremos que no se agotan en lo expuesto las relaciones de Flecha con Valencia y la corte del duque de Calabria.

III. EL CANCIONERO LLAMADO DE UPSALA

Contenido del Cancionero. — En 1556 el editor veneciano Jerónimo Scoto publicaba el cancionero musical titulado *Villancicos de diversos autores, a dos, y a tres, y a quatro y a cinco vozes*, una breve y bella selección de canciones hispánicas. A principios de nuestro siglo, el gran musicólogo español Rafael Mitjana descubría, en la biblioteca de la Universidad de Upsala, un ejemplar de dicha edición, el único hasta ahora identificado, y en 1909 publicaba un ceñido y sustancioso estudio de su contenido. Mitjana consideró al Cancionero, que llamó *Cancionero de Upsala*, como una selección de obras de músicos españoles de la primera mitad del siglo XVI, residentes en Italia, y señalaba los rasgos más característicos de sus textos, que daba a conocer, y de sus composiciones musicales.[102] Años después, Leopoldo Querol Roso estudiaba y reeditaba los textos literarios en su tesis doctoral *La poesía del Cancionero de Uppsala*,[103] aportando nuevos datos a los aducidos por Mitjana, por lo que respecta a la identificación de algunas piezas. Finalmente, en 1944 el Cancionero fue cuidadosamente transcrito por Jesús Bal y publicado, en edición moderna, con la reproducción del estudio de Mitjana, de 1909, y un trabajo preliminar de miss Isabel Pope sobre el villancico polifónico.[104]

El considerable avance en el campo de la musicología y en el estudio de los cancioneros poéticos españoles desde principios de siglo hasta nuestros días, permite analizar bajo nueva luz el precioso impreso musical y enfocar su problemática desde otros ángulos que aquéllos en los que se situó el ilustre musicólogo, análisis y enfoque que pueden conducirnos, por una parte, a resultados distintos a los suyos, particularmente en lo que respecta a la procedencia de las composiciones, y, por otra, a constataciones más precisas dentro de su misma línea de suposiciones e hipótesis.

R. Mitjana consideró en cincuenta y cuatro el número de piezas poéticomusicales del Cancionero. En realidad, son cincuenta y cinco, pues es preciso bisar la del núm. 36, según la numeración de dicho musicólogo, que nosotros respetamos. El número de cincuenta y cinco piezas, con todo, ha de ser reducido a cincuenta y tres, debido a la identidad de los núms. 3 y 20, 4 y 17.

Dado que tendremos que referirnos repetidas veces a las piezas poéticomusicales contenidas en el Cancionero, reproducimos a continuación los primeros versos, precedi-

102. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala* (Upsala, 1909).
103. En «Anales de la Universidad de Valencia», X (1929-1930).
104. *Cancionero de Upsala* (Méjico, «El Colegio de México», 1944).

dos del número de orden de cada pieza, según la numeracion de Mitjana, y bisando el de la pieza que sigue al 36.

1. *Cómo puedo yo bivir,| si el remedio tras que ando...*
2. *Y dezid, serranicas, he, | deste mal si moriré.*
3. *Dime, robadora,| qué te merecí...*
4. *No soy yo quien veis bivir|...| sombra soy de quien murió.*
5. *No me los amuestres más,| que me matarás.*
6. *Yéndome y viniendo| me fui namorando...*
7. *No tienen vado mis males.| Qué haré...*
8. *Andarán siempre mis ojos| por la gloria en que se vieron...*
9. *Mal se cura muyto mal,| mas en poco cando tura...*
10. *Para verme con ventura...*
11. *Un dolor tengo en el alma.| No saldrá sin qu'ella salga.*
12. *Que todos se passan en flores,| mis amores.*
13. *Si n'os huviera mirado,| no penara...*
14. *Si la noche haze escura| y tan corto es el camino...*
15. *Desposástesos, señora,| sólo por de mí os quitar...*
16. *Desdeñado soy de amor.| Guárdeos Dios de tal dolor.*
17. (Igual a la del núm. 4.)
18. *Bésame y abráçame,| marido mío...*
19. *Alta estava la peña;| nace la malva en ella.*
20. (Igual a la del núm. 3.)
21. *Alça la niña los ojos,| no para todos.*
22. *Ay de mí, qu'en tierra agena| me veo sin alegría...*
23. *Soleta yo só ací.| Sí voleu que us vaya a abrir...*
24. *Bella, de vós enamorós,| ya fósseu mia...*
25. *Ojos garços á la niña.| ¿Quién se los enamoraría?*
26. *Estas noches atán largas| para mí...*
27. *¡Ay luna que reluzes!| Toda la noche m'alumbres.*
28. *Vi los barcos, madre...*
29. *Con qué la lavaré| la flor de la mi cara...*
30. *Soy serranica| y vengo d'Estremadura...*
31. *Si te vas a bañar, Juanilla...*
32. *Tan mala noche me distes,| serrana, ¿dónde dormistes?*
33. *Falalalanlera,| de la guarda riera.* («Quando yo me vengo...»)
34. *¡A, Pelayo! ¡Qué desmayo!...*
35. *Què farem del pobre Juan...*
36. *Teresica hermana,| de la fararira...*

36 bis. *Llaman a Teresica,| y no viene...*

37. *No la devemos dormir,| la noche santa...*
38. *Rey a quien Reyes adoran,| señal es qu'es el qu'es...*
39. *Verbum caro factum est,| porque todos os salvéys.*
40. *Alt i Reyna soberana,| sólo merecistes vos...*
41. *Gózate, Virgen sagrada,| pues tú sola merecistes...*

42. *Un niño nos es nasçido...*
43. *— Dadme albricias, hijos d'Eva.* | *— Di de qué dártelas han.* | *— Que es nacido el nuevo Adán —.*
44. *Yo me soy la morenica,* | *yo me soy la morena.*
45. *Elá, don, don, Verges Maria...* («O garçons, aquesta nit».)
46. *Riu, riu, chiu* | *la guarda ribera...* («El lobo rabioso».)
47. *Señores, el qu'es nascido* | *de virgen madre...*
48. *Vos, Virgen, soys nuestra madre...*
49. *Dezilde al caballero* | *que non se quexe...*
50. *Dizen a mí que los amores he...*
51. *Si amores me han de matar,* | *agora tienen lugar.*
52. *Si de vos, mi bien, me aparto,* | *qué haré...*
53. *Hartaos, ojos, de llorar,* | *de jemir y sospirar.*
54. *Falay, meus olhos, si me queréys beñy...*

El contenido poético del Cancionero se encuadra sobre todo dentro de tres géneros: el de la canción y el villancico amorosos de ascendencia cortesana, el tradicional y popular, y el navideño. Dos únicas piezas pertenecen al pastoril; muy sumariamente representado, por tanto. Por lo demás, el cancionero no registra ninguna forma poética a la manera italiana.

Son canciones y villancicos de amor, del tipo llamado «de cancionero» y dentro de los matices y variedades que el género ofrece en esta época, las veintiuna composiciones que llevan los núms. 1, 2, 3 (= 20), 4 (= 17), 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 22, 24, 31, 32, 51 (refrán tradicional y glosa culta), 52, 53 y 54. De carácter tradicional y popular, las diez y ocho siguientes: núms. 5, 6, 14, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30 35, 36, 36 bis, 49 y 50. Navideñas son las doce piezas comprendidas entre el núm. 37 y el 48. Finalmente, los núms. 33 y 34 son pastoriles.

Todas las composiciones constan en el Cancionero como anónimas, salvo la del número 49, atribuida expresamente a Nicolás Gombert.

Los géneros, la tradicionalidad y el plurilingüismo del Cancionero. — Al clasificar las piezas por géneros sorprende la poca variedad de estos últimos y el hecho de que las preferencias del Cancionero se polaricen alrededor de la canción y el villancico de inspiración cortesana, de la canción popular y tradicional y del villancico navideño, siendo incidental, según veremos, el género bucólico.

Salvo la del núm. 10, con texto probablemente de Encina, y que figura, con variantes, en el *CMP* (núm. 354; Barbieri, núm. 230), el resto de las poesías de las canciones y villancicos de contenido cortesano caen, por su estilo y expresión, dentro de la modalidad que adaptó el género durante la primera mitad del siglo XVI. De tales piezas, unas, más artificiosas y convencionales que las clásicas del siglo anterior, son puramente imitativas y

arcaizantes — núms. 1, 9, 11 —; otras toman su inspiración en refranes cultos más antiguos, que glosan con más o menos fortuna — núms. 4, 7, 8, 13, 17 —; otras están provistas de un tono superficial, tienen una dicción fácil y carecen de nervio — núms. 3, 15, 20, 54 —; otras, con parecidas caracterísitieas a las que acabamos de indicar ahora mismo, logran, sin embargo, un tono casi tradicional — núms. 16, 24, 53 —; y otras, finalmente, parten de refranes tradicionales o de arreglos bastante bien logrados de refranes así. En estas últimas, el grado de fusión entre el núcleo original y la glosa no es feliz en los núms. 2, 12, 22, 31, 32 y 52, y sí, excepcionalmente, en el núm. 51. Por consiguiente, dominan entre las canciones y villancicos cortesanos del Cancionero los de dicción fácil y los inspirados en la vena tradicional, cualquiera que sea el valor de la glosa o de la pieza inspirada.

Son realmente bellos los villancicos populares y tradicionales de este Cancionero, y revelan un gusto selectivo de primer orden. A juzgar por la temática, el realismo y la ironía de muchos, la inspiración sugeridora de otros y la concisión estilística y expresiva de todos, los villancicos núms. 18, 21, 23, 28, 29, 35, 36, 36 bis y 50 indican una procedencia popular, por debajo del trabajo de pulimentación ejercido por manos cultas y sabias. Los que llevan los núms. 5, 14, 19, 25, 26, 27, 30 y 49 son sólo tradicionales, a juzgar por la labor de retoque que presentan y debido a su probable origen creacional, circunstancias que se evidencian sobre todo en el núm. 6, donde el trabajo de recreación ha sido poco feliz, motivo por el cual este caso podía haber sido incluido entre los ejemplos de la canción y el villancico cortesanos.

Los villancicos navideños ofrecen las características corrientes del género. La mayor parte va referida a la Virgen — núms. 37, 39, 40, 41, 44, 45, 46, y 48 —, otros al recién Nacido — núms. 42, 43 y 47 — y otro alude a los Magos — núm. 38 —. La calidad artística y el estilo son distintos, según las piezas. Sólo el núm. 45 guarda las características del villancico navideño popular, sin que, en realidad, lo sea. Otros, aunque inspirados en las maneras expresivas de la poesía tradicional, tienen un origen eminentemente culto: núms. 37 — de Ambrosio Montesino —, 39 y 46; piezas, las dos últimas, que se destacan por su alegría, su tono directo y su rápida dicción. El núm. 44 es una glosa culta y sagrada de un refrán tradicional. Otros revelan su origen eclesiástico, fenómeno corriente en el género — números 40 y 41. Otros son artificiosos: núms. 38, 42, 47 y 48. El núms. 43, en fin, es una adaptación navideña del género bucólico. Pero lo que más interesa aquí es el hecho mismo de la inclusión, seguida y masiva, de un número tan importante de villancicos navideños en un cancionero de tan breves proporciones como éste.

Ya hemos indicado que el género bucólico es excepcional en este cancionero. De las dos únicas piezas de esta categoría, la del núm. 34 se halla también en el *CMP* (núm. 89; Barbieri, núm. 348) y la inclusión en el que estudiamos se deberá, más que al texto, a la

música, debida al compositor catalán Aldomar. La del núm. 33, por su parte, posee un movimiento vivo y ágil que acerca la composición al tono tradicional de recreación culta y la aleja del falso mundo bucólico. Por otra parte, nótese que esta última pieza fue vuelta a lo divino en el villancico navideño núm. 46, que realza aún más la bondad de la profana. Tal vez a causa de la navideña se incluyó la otra en el impreso.

El análisis precedente muestra hasta qué grado está el Cancionero penetrado de tradicionalidad. Esta nota distintiva se nos ofrece clara, no sólo debido a la auténtica belleza y al tono de los numerosos ejemplos tradicionales y populares acogidos, sino también por el hecho de que una buena parte de las canciones y villancicos de factura cortesana participa, aquí, del género tradicional, y, además, por la abundancia de villancicos navideños, un género que, a pesar de tener frecuentemente un origen culto, va destinado, como ninguno, a un público amplio y mayoritario.

Otra nota a tener en cuenta es el plurilingüismo del Cancionero, que acoge, además de las piezas castellanas, en gran mayoría, tres composiciones catalanas o valencianas — números 23 y 35, populares ambas, y el núm. 24, canción cortesana de estilo simple —, una gascona, navideña e imitando la manera popular — núm. 45 —, y dos portuguesas — núms. 9 y 54.

Ahora bien, si tenemos en cuenta lo que hemos dicho en páginas anteriores con respecto a las ensaladas de Flecha y a sus relaciones con la corte musical del duque de Calabria, notaremos que existe entre nuestro Cancionero, las ensaladas y el ambiente poético-musical de dicha corte, paridad de preferencias y estilos y comunidad de resultados artísticos. Las preferencias por la canción popular y tradicional de un tipo estilístico esquemático y muy expresivo, con una clara tendencia al realismo, concurren lo mismo en las ensaladas que en el Cancionero. A pesar de contenerse en el repertorio de éste algunas notas libres y un poco subidas, el buen gusto selectivo de la colección es semajante al de Flecha y contrasta con las frecuentes caídas en el mal gusto de los escritores que concurrían en la corte y que tanto divertían a Germana y al Duque, según testimonio de Fernández de Heredia y Milán. ¿Habrá que ver en esta depuración selectiva la influencia de Flecha? No es improbable, dada la larga estancia del maestro en Valencia y teniendo en cuenta su actitud crítica y combativa.

Otra circunstancia muy significativa es la importante proporción de villancicos navideños contenidos en un cancionero de tan cortas proporciones y de tan poca variedad en géneros como el presente. Su inclusión se deberá al uso que de dichos villancicos se haría en el foco del que procede el Cancionero. En este sentido es importante recordar que en la corte del Duque revestía excepcional esplendor la fiesta de la Epifanía, dentro del ciclo navideño, y que Flecha trató extensamente este género, que conocía con la profundidad

y la amplitud que demuestran sus ensaladas. He aquí, pues, otro motivo de relación entre el Cancionero, la corte del Duque y Flecha el Viejo.

Sobre el uso del portugués en la corte aludida hemos hablado ya antes. También del catalán o del valenciano. Pero en este último aspecto importa mucho insistir ahora de una manera particular. Es muy difícil admitir un cancionero con piezas en catalán o valenciano correcto redactado fuera del dominio lingüístico del catalán. Baste comparar el estado de la transcripción del texto catalán núm. 35, de nuestro Cancionero, con la deficiente que del mismo publicó Fuenllana en su tratado, o con la más incorrecta aún, y fragmentaria, incluida en el libro de Pisador, para darse cuenta de que media una gran distancia entre la comprensión de la lengua que demuestra nuestro Cancionero y el desconocimiento que de ella revelan las dos colecciones castellanas, o la ignorancia lingüística de Valderrávano, manifestada en su apropiación del texto valenciano contenido en *La negrina* de Flecha (vid. más abajo, pág. [69]).

Por otra parte, las tres piezas catalanas o valencianas están íntimamente vinculadas a las tierras del dominio lingüístico del catalán. Del núm. 23, con música debida a Cárceres, hablaremos en el capítulo siguiente. El núm. 24 es «canción catalana», según testimonio expreso de Luis Milán,[105] y su estribillo fue glosado por Pere Serafí,[106] y por Juan Timoneda,[107] quien, además, lo volvió a lo divino, glosándolo en coplas propias,[108] e hizo de la canción una adaptación castellana navideña.[109] Ello prueba el arraigo de la canción en Valencia y que era bien conocida en la corte del Duque. La canción *Què farem del pobre Joan* (núm. 35), cuya música, como veremos, se debe a Flecha, tuvo asimismo arraigo y éxito en Valencia, ya que el mismo Timoneda la volvió a lo divino y la convirtió en canción navideña.[110] Por consiguiente, el hecho de registrar estas piezas de tanto arraigo en Valencia y no desconocidas en la corte del Duque, sitúa nuestro Cancionero aún más cerca de su probable origen. Otros indicios pueden precisar todavía más este foco de procedencia.

105. *Cortesano*, 252.

106. *Dos libres de* Pedro Seraphín *de poesía en lengua cathalana* (Barcelona, 1565), fol. 52v. Véase la reedición moderna, de J. M. de Grau y J. Rubió i Ors, *Obras poèticas de Pere Serafí* (Barcelona, 1840), 69 s.

107. *Les cobles de Bella, de vós enamorós, hara novament trobades per* Joan Timoneda, *a suplicació del interès y vulgo de la gent.* Pliego suelto sin lugar ni año de impresión (pero hacia 1555, según Salvá, *Catálogo*, I, núm. 132). Reimpreso por Lucas de Torre, *Varias poesías de Juan Timoneda*, «Boletín de la Real Academia Española», V (1918), 508. La composición de Timoneda pasó, fragmentada, al *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Barcelona, 1562), fol. 104 s., del cual existe una excelente reimpresión reciente, debida a A. Rodríguez-Moñino y a D. Devoto (Valencia, Castalia, 1954).

108. En el pliego suelto, s. l. n. a., *Cobles de Bella, de vós enamorós, contrafetes al spiritual per* Joan Timoneda, *a invocació de la Mare de Déu dels Desamparats.* Véase la bibliografía en A. Rodríguez-Moñino, introducción, citada, a Juan Timoneda, *Cancioneros llamados Enredo de Amor...*, pág. 34, núm. 25.

109. En el *Auto del Nacimiento:* «Niño Jesús, no lloréys vos, | ánima mía, | pues en nacer hoy entre nos | days alegría». Vid. J. de Timoneda, *Obras*, ed. E. Juliá Martínez, II, 85.

110. *Altres per a la nit de Nadal, al so de Què farem del pobre Juan*, dentro del pliego suelto *El Pater noster glosado...*, descrito supra, pág. [27], nota 42. La canción ha sido publicada por Martí Grajales, *Ensayo*, 488, de donde la copia A. Rodríguez-Moñino, introducción a *Cancioneros...*, p. 37. Lo ha sido también por mí, partiendo de una copia manuscrita de dicho pliego suelto, debida a M. Aguiló, en *Cançons nadalenques del segle XV*, págs. 176 s., apéndice núm. VI.

Piezas del Cancionero debidas a Flecha, a Juan Fernández y a Cárceres. Testimonios y recuerdos valencianos. — Ya hemos advertido que, salvo la del núm. 49, las piezas figuran sin nombre de compositor en nuestro Cancionero. Veremos seguidamente los músicos y poetas relacionados con Valencia a quienes pueden ser atribuidas algunas de ellas y, además, los testimonios de escritores valencianos que se hacen eco, de una forma u otra, del repertorio poéticomusical del Cancionero.

De Mateo Flecha es la música de los núms. 35, 36 y 51, ya que Fuenllana las reproduce adaptándolas a la vihuela, y las atribuye expresamente al compositor catalán, en su tratado *Orphénica Lyra*, fols. 138, 139 y 2, respectivamente, con la indicación, en este último caso, de «Dúo de Flecha». El núm. 35 fue recordada por Pisador y Timoneda, según vimos. El núm. 36 figura también en la colección musical de Valderrávano, *Silva de Sirenas*, f. 89. Y el núm. 51, que figuraba en el fol. 116, hoy perdido, del *CMP*, lo recuerda Luis Milán en su *Cortesano* (ed. 1874, p. 118).

Nótese que estas atribuciones provienen exclusivamente de Fuenllana. Ante el silencio del Cancionero y la falta de otros testimonios, podemos aventurar la atribución hipotética a dicho autor de algunas otras piezas de nuestro Cancionero, basándonos en su estilo, en la expresión y en otros indicios. La música del núm. 24, «canción catalana», según Milán, será probablemente de Flecha, que pudo haberla introducido en el ambiente musical de Valencia, ciudad en la que obtuvo una difusión considerable, como hemos indicado. El núm. 33 tiene ágil estilo y movimiento popular, a pesar de ser una pieza bucólica, que caen dentro de las preferencias del maestro. El tono popular de la canción se nota sobre todo en el refrán liminar, cuyo primer verso constituye una forma muy próxima a las usadas por el compositor en sus ensaladas — cf. *La guerra*: «farararirarirá, falalalá». Por otra parte, esta misma pieza figura en el Cancionero convertida en villancico navideño bajo el núm. 46, con un refrán cuyo segundo verso es igual al del núm. 33, salvo una pequeña variante: *ribera*, por *riera*, siendo ambas voces catalanas y significando «arroyo». Dicho villancico núm. 46 conserva, aún más que el del núm. 33, el movimiento y el frescor popular, la limpidez, la ironía y el humor tan característicos de las ensaladas de Flecha. El juego de palabras de los vs. 3 s. de esta pieza es un ejemplo claro de aquel humor: «Dios guarde el lobo | de nuestra cordera»; humorismo muy cercano a los vs. 62-66 del *Jubilate*: «¡Y vos renegar, | serpiente maldita! | La Virgen bendita | os hace baylar | a la girigonça». Además, los versos indicados y los que les siguen — «El lobo rabioso | la quiso morder...» — contienen conceptos paralelos a los vs. 10 s. y 15 s. de *La negrina*: «Cordero que al lobo mata | non más de verle nascer... | Es el Verbo encarnado | en la Virgen sin pecado». También en uno de los villancicos contenidos en el Cancionero Musical de Barcelona, en uno de los folios cercanos a las composiciones de Flecha en él contenidas, hallamos conceptos semejantes y una pare-

cida expresión estilística: «Viva tal pastor, | ganado tan placentero: | guarde Dios tal ovejero». También la pieza navideña núm. 39, de nuestro Cancionero, simple y emotiva, graciosa y tierna, posee una agilidad y una expresividad esquemática, que recuerdan muy de cerca ciertos aspectos de las ensaladas y algunos villancicos navideños de la colección barcelonesa.

En la estrofa sexta del indicado núm. 46 hay una alusión a los *gascones*. También el compositor valenciano Cárceres introduce un pastor de Gascuña en su ensalada *La trulla*, a quien hace cantar una bella canción en seudogascón. Esta coincidencia indica una tradición, una costumbre, una práctica referida al género navideño y arraigada en Valencia. A la misma tradición y a la misma localización cabe vincular la pieza seudogascona del núm. 45 de nuestro Cancionero, la cual es una creación, no nacida en Gascuña, sino en el dominio del catalán y a la que se han aplicado rasgos y formas puramente externas para darle «color» gascón.[111] Exactamente el mismo procedimiento empleará Cárceres en el aludido cantar de su pastor gascón, incluido en *La Trulla*;[112] y este autor, como veremos en seguida, se relacionó con la capilla musical del Duque. Todas estas circunstancias, enlazadas entre sí por sutiles vínculos, nos inducen a creer que estas piezas navideñas — es decir, la del núm. 46, con su alusión a los *gascones*, la del núm. 45, un villancico en seudogascón, y la canción de las mismas características debida a Cárceres, compositor valenciano que tuvo contactos con dicha corte — responden no sólo a la tendencia plurilingüe del género, general en Cataluña,[113] sino a la costumbre particular de aludir a los gascones y poetizar en seudogascón las piezas navideñas en que intervienen, costumbre cultivada, en Valencia, en la corte poéticomusical del duque de Calabria. Por lo demás, cabe preguntarse si el núm. 45 será del propio Flecha o, por lo menos, de su discípulo Cárceres, un experto en este tipo de mixtificación lingüística.

Por otra parte, Cárceres es autor de la música de la canción catalana o valenciana, de raíz tradicional, del núm. 23, por cuanto dicha música, aunque con texto navideño, figura en el manuscrito musical M. 1166, de la Biblioteca de Cataluña — *Soleta y verge estich* —, donde se atribuye expresamente al aludido compositor. En dicho manuscrito aparece a tres voces, como en nuestro Cancionero, y está copiada en los fols. 10v - 11 y 12v - 13, con la particularidad de que en los fols. 11v - 12 va intercalada, entre la música del refrán y la de la copla, debidas a Cárceres, otra versión musical a cinco voces del refrán, debida ésta a Juan de Cepa,[114] que era, según vimos, el maestro de Capilla del Duque a la

111. Según el autorizado criterio de mi distinguido amigo el Prof. Jean Séguy, de la Universidad de Toulouse, eminente especialista en dicho dialecto pirenaico. Acepte M. Séguy el testimonio de mi sincera gratitud por las precisiones que sobre este particular ha querido darme.

112. Véase el trabajo citado en la pág. [20], nota. 27.

113. Vid. supra, págs. [21 s.], nota 29, y el trabajo aludido en la nota 27.

114. Sobre dicha composición, vid. Jaime Moll, *Un villancico de Morales y otro de Cárceres en el Cancionero español de Upsala*, «Anuario Musical», VIII (1953), 167 ss.

muerte de éste y de la marquesa de Cenete, después de quedar viuda de Don Fernando. Vemos, pues, que la composición del núm. 23 está estrechamente vinculada a la corte del Duque y que con la misma se relacionó también Cárceres, su autor.

En nuestro Cancionero intervino, por lo menos como poeta — pues no es imposible una intervención suya como músico, ya que lo fue —, Juan Fernández de Heredia. El texto del núm. 1, no incluido en la edición de las *Obras* del poeta, figura en el fol. 78^{v} del aludido ms. 5593, como anónimo; sin embargo, a juzgar por el estilo y las circunstancias indicadas arriba, lo podemos muy bien atribuir al poeta valenciano. Es de este mismo autor el texto del núm. 32, que figura en la edición indicada (vid. la reedición reciente, de 1955, p. 122), siendo el orden de los versos del refrán en la versión del Cancionero, así: «¡Tan mala noche me distes! | Serrana, ¿dónde dormistes?», mientras que en la de las *Obras* es el inverso. Por el estilo, parece suya la pieza del núm. 11, aun cuando no la contiene ninguno de los cancioneros conocidos en que figuran obras suyas. También a juzgar por el estilo, aún más duro y artificioso, encaballado y convencional que el de aquella composición, por el relativo gracejo que poseen y por la conceptuosa gratuidad de que están afectadas, podrían ser de Fernández de Heredia las piezas núms. 38, 42, 47 y 48, composiciones navideñas parecidas, en las características indicadas, a las del mismo género incluidas en la edición de las *Obras* del poeta. Por otra parte el refrán del núm. 14 lo reproduce exactamente J. Fernández en su indicada ensalada poética, el *Diálogo de una dama y un galán* (ed. 1955, p. 104). En la misma ensalada incluye otra pieza, «Soy garridica | y vivo penada | por ser mal casada», que recuerda, simplemente, el núm. 30.

Luis Milán se hace eco del repertorio del Cancionero en algunas de sus poesías y en el *Cortesano*. En la segunda estrofa de una *Réplica de don Luys Milán en la qual quiere tocar a don Joan de neçesitado*, copiado en el fol. 117^{v} del ms. Sedó, antes indicado (pág. [50], nota 95), alude al v. 3 de la composición núm. 4 (= 17):

Dese mal, vos, que no yo,
os podrían enterrar,
y como muerto cantar:
«*Sombra soy del que murió*».
Las repentidas yrán
a tan triste enterramiento,
y el cantar que os cantarán:
«¿Qué se hizo el rey don Joan»
de baxo contentamiento?

En su *Cortesano* alude a las piezas núms. 6 (ed. 1874, págs. 175 s.), 16 (ibíd., páginas 114 s.), 24 (ibíd., p. 252) y 51 (ibíd., p. 118), la música de ésta última debida a Flecha, y la anterior, atribuible al maestro.

Se ha querido ver, además, una relación entre el núm. 2 y el cantar recordado por Milán, «Deste mal moriré, madre, | deste mal moriré yo» (ed. 1874, p. 119); y entre la composición portuguesa del núm. 54 — «Falay, meus olhos, si me queréis beñy. | ¿Cómo falará

quin tempo non teñy?» — y el villancico portugués musicado para vihuela por Milán en su *Maestro*, «Falai, miña amor, falaime», que también recuerda J. Fernández en su farsa. Ambas relaciones no son, sin embargo, convincentes. Pero al margen de esta cuestión, importa mucho que nos fijemos en las formas *beñy* y *teñy*, del núm. 54, pues la grafía *ñy* (= cast. *ñ*) revela la catalana y valenciana *ny*.

Finalmente, Juan Timoneda, al principio del *Auto del Nacimiento*, contrahace el refrán del núm. 43, de esta forma: «Dadme albricias, noble gente, | que por la offensa de Adán | viene Dios gran capitán» (ed. E. Juliá Martínez, II, 70). En el *Auto de la fuente de los siete Sacramentos* contrahace el núm. 34, así: «— ¡Ah Sosiego! ¡Qué desmayo! | —¿De qué, di? | — De ver lo que he visto aquí» (ed. cit., II, 188). Recuérdase, en fin, que Timoneda manipuló diversamente los núms. 24 y 35, y que coincidió con Cárceres al tratar del personaje popular Gil García.

Así, pues, atendiendo a la intervención de Flecha en el Cancionero, en algunos casos segura, y en otros muy verosímil y probable, a la de Cárceres y a la de Juan Fernández, y a los recuerdos y testimonios de los valencianos Milán y Timoneda, además de lo dicho anteriormente con referencia a la constitución y a los géneros del Cancionero, podemos situar el origen de éste en Valencia y, concretamente, en el ambiente poéticomusical del duque de Calabria, y ver en el mismo el influjo de Flecha o la impronta de su magisterio en dicho centro musical.

Veremos en seguida que la relación del Cancionero con el *CMP* y con otros compositores no invalida la indicada situación ni la aludida influencia del gran polifonista catalán.

El CMP y nuestro Cancionero. — Rafael Mitjana, en su estudio citado,[115] observa que las obras de nuestro impreso están «inspiradas en su mayor parte en el más puro gusto popular», y «denotan, por su carácter marcadamente nacional, proceder del mismo grupo de compositores» del *CMP*. Esta última aseveración vale sólo en parte y en lo que se refiere a una ya lejana relación existente entre ambos cancioneros. Por lo demás, dicha relación es casi exclusivamente de contenido literario, pues la música, salvo en un caso, no es la misma en las piezas comunes, como veremos ahora mismo.

Hemos de limitar el grupo de compositores del *CMP*, aludido por Mitjana, a los últimos representantes de dicho cancionero. A dicho grupo habría que añadir el de los compositores inmediatamente seguidores del mismo, los cuales, inspirándose en una misma línea tradicional, supieron, por una parte, enriquecer sus composiciones con una técnica más rica, de procedencia francoflamenca e italiana, ya iniciada por sus predecesores, y, por otra, dar a las mismas una factura que realzara, con más limpidez y un arte más elaborado, su

115. Véase la reproducción del mismo en el *Cancionero de Upsala*, ed. Méjico, 1944, pág. 47.

contenido tradicional, lleno de posibilidades expresivas. Recordemos que este grupo de seguidores, al mismo tiempo que innovadores, está representado en el Cancionero Musical de Barcelona, ya estudiado, con los nombres de Flecha, Pastrana, Morales — este último más joven que sus compañeros — y varios anónimos. Por otra parte, esta nueva generación artística, entre 1530 y 1550 habrá alcanzado su plenitud e influirá decisivamente en las nuevas concepciones poéticomusicales basadas en la interpretación de la línea tradicional, tan bien representadas en los gustos del Cancionero llamado de Upsala, de los vihuelistas y de Juan Vázquez. Por este camino es por el que llegamos a ver clara la relación de nuestro Cancionero con el *CMP*.

Ocho piezas de nuestro impreso musical se relacionan con otras tantas del *CMP*. El núm. 5 estaba en el fol. 174, hoy perdido, del *CMP*. El refrán del núm. 7 es igual al del *CMP*, núm. 162 (Barbieri, núm. 107); la copla es distinta de las del *CMP*, siendo una y otras anónimas. En este último cancionero la música, a cuatro voces, es de Encina; en nuestro Cancionero, a dos, es anónima y tiene de común con la de Encina, sólo los dos primeros compases, siendo el resto totalmente distinto. Es un caso claro, por consiguiente, de adaptación o de nueva interpretación musical de una fuente ya antigua.

El núm. 8 tiene el refrán común, salvo una variante en el v. 3, con el núm. 201 del *CMP* (Barbieri, núm. 135); las estrofas son distintas. La música de este último cancionero se debe a Gabriel, uno de los compositores más recientes del mismo; la del nuestro no ofrece ninguna analogía con aquélla.

El texto del núm. 10, salvo pequeñas variantes y la eliminación de dos estrofas, es el mismo que el núm. 354 del *CMP* (Barbieri, núm. 230), y puede ser atribuido a Encina. En el último cancionero figuran tres versiones musicales de la canción: la del aludido número 354, debida a Encina; la del núm. 80 (Barbieri, núm. 231), incorporada después de haberse copiado el cuerpo primitivo del códice, y anónima; y la del núm. 175 (Barbieri, núm. 232), más reciente aún y debida a Ponce, otro de los últimos compositores del *CMP*. Pero ninguna de estas tres versiones musicales ofrece la menor analogía con la de nuestro Cancionero, lo que prueba, una vez más, el trabajo de adaptación y modernización del repertorio antiguo por parte de los compositores musicales del impreso de 1556.

El texto del núm. 14, que, «como composición musical, es la perla del Cancionero de Uppsala», según Mitjana, figuraba en el fol. 160, desaparecido, del *CMP*. Recuérdase que Fernández de Heredia incluyó el refrán en su ensalada poética repetidamente aludida. Salvo ligeras variantes, el texto del núm. 26 está también en el *CMP* (núm. 410; Barbieri, núm. 258), con música anónima e independiente de la del impreso. El núm. 51, que Fuenllana atribuye a Flecha y cuyo texto Milán recuerda en su *Cortesano*, figuraba, por lo menos la poesía, en el fol. 116, perdido, del *CMP*.

Hemos dejado para el fin el núm. 34, que, con su música, su refrán y su única estrofa, procede del *CMP*, núm. 89 (Barbieri, núm. 348). Las variantes literarias son ligeras. La música presenta grandes analogías con la del *CMP*, pues la parte del tiple es idéntica, y el resto, muy parecido. Este caso constituye, por tanto, una excepción dentro de las relaciones de ambos cancioneros, ya que la adaptación es mucho menos pronunciada que en otras piezas, mientras que el respeto a la fuente es casi absoluto. Constituye también una excepción dentro de las preferencias genéricas del Cancionero, porque es la única pieza bucólica que contiene, dejando a un lado la del núm. 33, seguramente incorporada a causa de la versión navideña de la misma (núm. 46). Ahora bien, dicho respeto y la incorporación de la pieza, a pesar de su género, se deberán al autor musical de la misma, el barcelonés Aldomar, uno de los últimos compositores del *CMP*, representado en el Cancionero Musical de Barcelona, según vimos, y compañero en él de Flecha y de Pastrana, entre otros.

Por consiguiente, la clara adaptación y modernización de estas piezas procedentes del *CMP* por los compositores del impreso de 1556, y la excepción que supone el caso del número 34, con texto bucólico y con música de Aldomar, revelan dos cosas: que nuestro Cancionero pertenece a la generación inmediatamente seguidora de la última del *CMP*, con la cual guarda aún una cierta relación; y que en la formación del mismo intervinieron artistas de la mentalidad y de la situación generacional de un Flecha y de un Pastrana, para citar dos nombres muy representativos. Lo dicho no invalida, pues, sino que la refuerza, la hipótesis de la procedencia de nuestro Cancionero en la corte del duque de Calabria, y la de la influencia de Mateo Flecha el Viejo en la formación del mismo.

Cristóbal de Morales y Nicolás Gombert en el Cancionero. — R. Mitjana había insinuado que entre las composiciones del Cancionero — todas ellas, salvo la del número 49, sin atribución expresa de autor — habría alguna debida a Cristóbal de Morales. Hoy sabemos que una de ellas, la del núm. 13, lleva, efectivamente, música del gran compositor.[116] Como hemos indicado en la primera parte de este estudio (págs. [11] s.), la canción de Morales figura también en el Cancionero Musical de Barcelona, fol. 185^{v}, junto a piezas de Flecha y de Pastrana, todas las cuales forman el grupo copiado hacia 1534 y procedente de Valencia. Esta procedencia viene justificada por el hecho de que Pastrana, hacia 1534, ocupaba el cargo de maestro de capilla del Duque, según se deduce del testimonio del P. Sigüenza y de los documentos conocidos, y porque Flecha estaba en Valencia por el mismo tiempo, a juzgar por lo que hemos visto. Además, la composición *Tiempo bueno, tiempo bueno*, musicada por Flecha y existente en el fol. 189^{v} del Cancionero barcelonés, también

116. Véase el trabajo citado de Jaime Moll, *Un villancico de Morales...*

figura, seguida de una glosa de Montemayor y comprendida en otras dos glosas, anónimas éstas, en los cancioneros poéticos de origen valenciano, de la Biblioteca Nacional, mss. 2621, fols. 115-120, 247-252, y 5593, fol. 36-38, estudiados antes, lo que induce a creer en una amplia difusión de aquella pieza en Valencia, de la que Flecha se habría hecho eco. Volviendo a la canción de Morales y atendiendo a lo que antecede, hemos de creer que aquélla era conocida en Valencia hacia 1534 — siendo, por consiguiente, una de las creaciones más antiguas del gran compositor —, y que fue cantada en la capilla musical del duque de Calabria, pasando después al impreso veneciano. Y si recordamos las sugerencias que hemos hecho con respecto a las relaciones y a la amistad entre Flecha y Morales, podremos dar una explicación a la presencia de dicha canción en aquel foco musical.

Como hemos dicho repetidas veces, el núm. 49 es la única composición atribuida expresamente a su autor por el Cancionero. El autor en este caso es Nicolás Gombert, el famoso compositor flamenco que estuvo al servicio del Emperador y que en 1537 pasó a Madrid, con varios cantores más, donde probablemente fue nombrado maestro de capilla de Carlos V.[117] Las obras de Gombert tuvieron considerable estima en España y muchas fueron recogidas por los principales cancioneros del siglo XVI. El de Fuenllana y el de Medinaceli copiaron, con algunas del flamenco, obras de Morales y de Flecha, según indicamos en otro lugar. Lo mismo hace el impreso de 1556. Ello se deberá, sin duda, al gusto dominante y a las preferencias musicales de entonces. Pero no deja de ser curiosa esa relación entre los tres músicos, que nuestro Cancionero también constata. Por otra parte, la pieza de Gombert, «de estilo sentimental y florido» (Mitjana), contrasta con el resto de las acogidas en el impreso musical. La capilla de donde procede el impreso pudo incluir en su repertorio la canción de Gombert, como manifestación y por efecto de la fama del músico del Emperador. Pero también pudo hacerlo a sugerencias de Flecha, cuya estancia en Castilla como preceptor de las Infantas, desde 1544, le pondría en contacto directo con el clima musical castellano. Y es de notar, en este último aspecto, que el gran músico Antonio de Cabezón, amigo de Flecha y compañero suyo en el mismo ambiente, es autor de unas *Diferencias sobre el canto del Cavallero*, cuyo tema musical es el mismo que el de la pieza de Gombert acogida bajo el núm. 49 de nuestro Cancionero.[118]

Los vihuelistas, Juan Vázquez, Flecha y el Cancionero. — En el análisis de los géneros contenidos en nuestro Cancionero subrayábamos la importancia dada a la vena tradicional y el acierto en escoger piezas en este sentido muy representativas. Hemos alu-

117. H. Anglés, *Diccionario de la música «Labor»*, I.

118. Dichas diferencias han sido publicadas por F. Pedrell, *Hispaniae Schola Musica Sacra*, VIII (Barcelona, 1898), págs. 3 ss.

dido también a la bondad de la labor compositiva y recreadora de los músicos y los poetas del Cancionero en lo que se refiere a los géneros tradicionales, a su gusto estético, muy seguro en este aspecto, y a su adscripción a las corrientes hispanas de su tiempo, con su preferencia por la poesía y la música de arraigo antiguo y con su labor recreadora tendente a lograr la máxima expresividad.

Estas circunstancias concurrían en Flecha y en los poetas y músicos relacionados con la corte valenciana del Duque — es el caso, por ejemplo, de Luis Milán, quien alude a muchísimos especímenes tradicionales, en *El Maestro* (1535-36) y sobre todo en el *Cortesano* — y las reflejarían los vihuelistas, atentos a la moda y a las preferencias del público, para el cual adaptaban el repertorio poéticomusical en boga, y el compositor Juan Vázquez, que en su tiempo fue el más caracterizado de estas tendencias, en sus ediciones de 1551 y 1560.

Flecha el Viejo se adscribe muy pronto a estas tendencias, y su labor precede a la de los vihuelistas, los cuales a menudo adaptan sus obras. Por lo que respecta al repertorio de las ensaladas y de otras obras de Flecha, la alusión a *Guárdame las vacas*, de *La viuda*, vs. 95 s., tiene relación con las diferencias compuestas por Narváez e incluidas en su colección (1538), fols. 82-86 y 96 ss.; con las dos del libro de Mudarra (1546), fols. 17 s. y 24; y con las doce del de Pisador (1552), fols. 2 s. El refrán de *Muera en las ondas*, de *Las cañas*, también incluido por su discípulo P. A. Vila en la ensalada *Bon jorn*, figura en el tratado de Valderrávano, *Silva de Sirenas* (1547), fol. 22^{v}.

El caso de Valderrávano es muy singular, ya que en su tratado aludido y en los folios 22 s. incluye nada menos que cuatro piezas que tienen relación con el género de la ensalada, y porque aquí y en algún otro lugar de su libro se apropia composiciones de Flecha. En efecto, en el fol. 22 da una versión musical, cuya melodía, popular, es la misma, salvo variantes, que la de la viadera catalana o valenciana incluida por Flecha en *La negrina*, vs. 20-27, aunque con acompañamiento musical que no corresponde a las voces de la viadera de este último compositor. El texto es una corrupción del de la viadera de *La negrina*, corrupción no tan indescifrable como para que no aparezca clara la procedencia:

Texto de Flecha	Texto de Valderrávano
N'Eulàlia vol gonella,	*Eulalia bor gonela,*
Bernat,	*vernán,*
N'Eulàlia vol gonella.	*Eulalia bor gonela.*
Ay!, vol-la de palmella,	Eulalia de tarpeya,
Bernat,	*vernán,*
ab un rosegall darrera.	ab un rrosegar tarpeya.
Bernat,	*Vernán,*
N'Eulàlia vol gonella.	*Eulalia bor gonela.*

Seguidamente, en los fols. 22-22^{v} publica un texto, del cual conozco una variante publicada por Vila en su ensalada *Bon jorn*:

Texto de Vila	Texto de Valderrávano
¡Zúnguele, zúnguele, que el pecado hoy se consume! ¡Ay Jesús, qué buena costumbre!	¡O, que en la cumbre es ya el pecado de uso y costumbre! ¡Ay Jesús, qu'el bien se consume!

Ya hemos indicado que en el fol. 22^{v} Valderrávano incluye el refrán del villancico *Muera en las ondas* y que éste figura asimismo en una ensalada de Flecha y en la indicada de Vila. A continuación, fols. 22^{v}-23, el vihuelista publica lo que él llama «soneto a manera de ensalada, contrahecho al de Cepeda», *Corten espadas afiladas*, con la misma música y algunas variantes en el texto con respecto a la breve o quizá fragmentaria ensalada incluida en el *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli*, ms. 13230.[119] Por otra parte, el mismo Valderrávano copia, en el fol. 89, la música de la «Canción Teresica hermana», sin texto, y silenciando la paternidad de la misma; música que es exactamente la misma del núm. 36 de nuestro Cancionero y que ya sabemos que pertenece a Flecha. Nótese, pues, que este vihuelista, relacionado con la corte del príncipe Felipe, conocía bien la labor de Flecha y que el arte de este compositor había alcanzado, hacia 1547, una gran difusión en Castilla.

El villancico *Y la mi cinta dorada*, contenido en el núm. 121 del Cancionero Musical de Barcelona y que podemos atribuir a Flecha, consiguió «seys diferencias» en el tratado de Narváez, fols. 72 ^{v} - 77. Por otra parte, la canción catalana o valenciana de Flecha *Què farem del pobre Joan* (núm. 35 del impreso veneciano) fue acogida, sin más texto que el primer verso, por Pisador en su tratado de 1552, fols. 91^{v} - 92. Finalmente, ya hemos hecho alusión repetidas veces a que Fuenllana en su *Orphénica Lyra* (1554) publicó, además de las ensaladas indicadas, los villancicos núms. 35, 36 y 51 de nuestro Cancionero, además del que empieza por *Malhaya quien a vos casó*, conocido también por el poeta valenciano Juan Fernández de Heredia.

Flecha el Viejo incluyó en *Los chistes*, de hacia 1534-1535, una graciosa adaptación, en un diálogo entre la Virgen y los pastores, de una canción que gozaría por entonces de una cierta boga. Juan Vázquez posteriormente musicó esta última, y la publicó en su edición de 1560. Porque la adaptación de Flecha es inédita y con el fin de poder ver la relación entre ambas, las publico seguidamente:

119. Ed. Miguel Querol Gavaldá, I (Barcelona, 1949; MME, vol. VIII), pág. 52, núm. 51.

Texto de Flecha	Texto de Vázquez
— ¡A, hermosa!	— ¡A, hermosa,
Declaradnos una cosa.	abríme, cara de rosa!
— ¿Quién soys?	— ¿Quién soys vos?
¿Qué queréys los pecadores	— Soy un hombre.
de mis favores?	— Pues dezidme vuestro nombre.
— Que digáys	— No puede ser,
como Virgen y madre qué days.	ni me avéys de conocer.
— Dig'os yo	— Nunca y no,
que por palabras s'encarnó	que yo en mi casa m'estó.
el que os viene a guarecer.	*¡Aý os puede amanecer!*
— Pues, señora,	— Acabá ya.
otra cosa dezí agora.	Baxá una lumbre acá.
— ¿Qué es?	.....
— ¿Cómo un hombre	— No ay candelas.
alcanzó tan gran renombre	— Si fuera moço d'espuelas,
que pueda ser	voto a nos,
Dios y hombre junto en un ser?	que luego abriérades vos.
— Dig'os yo	— Si abriera o no,
que por el hombre que pecó	dentro en mi casa m'estó.
Dios es venido a padescer.—	*¡Aý os puede amanecer!* —

Resulta claro que la relación de la obra de Flecha con la de los vihuelistas y la de Vázquez, todas ellas dentro de las tendencias de recreación tradicional de entre 1530 y 1550, no es de dependencia de la primera con las restantes, sino de prioridad y hasta de estímulo.

El mismo cuidado en registrar y en hacerse eco de las nuevas tendencias de acertada recreación artística de la vena tradicional y popular concurren en el Cancionero. No en vano constituye éste una preciosa fuente para el estudio de este tipo poéticomusical hispano del mencionado período.

Dejando aparte el caso de Luis Milán, el primer tratadista de vihuela en España — *El Maestro*, 1535-36 — y autor de *El Cortesano*, verdadero mosaico del repertorio valenciano de canción tradicional y popular, cuyas coincidencias con la obra de Flecha y el repertorio del Cancionero hemos señalado como pertenecientes al mismo ambiente, estableceremos ahora la comunidad de repertorio entre el Cancionero y los demás vihuelistas.

Deducidas las de Flecha, seis composiciones del Cancionero fueron también tratadas por los vihuelistas, con la particularidad de que por lo menos dos se deben a poetas de Valencia. Las seis composiciones son las siguientes: núm. 1, con texto que atribuimos a Juan Fernández de Heredia, o, en último caso, a un poeta estrechamente vinculado a Valencia, acogida por Valderrávano (1547), fol. 24. Núm. 14, inserta por aquel mismo poeta en su ensalada literaria varias veces aludida, acogida por Pisador en su tratado (1552), fol. 9, con

ligeras variantes en el texto. Núm. 29, por Narváez (1538), fols. 78-80, con variantes y dos versos más en la copla; por Valderrávano, fol. 24, con el mismo refrán del Cancionero; por Pisador, fol. 9, con alguna variante; y por Fuenllana (1554), fol. 138, con música atribuida a Vázquez — distinta de la del Cancionero — y con texto casi idéntico al de Pisador. Número 31, por Pisador, fol. 15, con música a cuatro voces. Núm. 32, texto de Fernández de Heredia, por Daza (1576), fols. 103^{v} - 104^{v}, con variantes literarias superficiales. Y núm. 49, por Pisador, fols. 4-4^{v}, con música distinta de la de Gombert.

Por su parte, Juan Vázquez coincide con el Cancionero en cuatro piezas de su repertorio.[120] El núm. 25 figura en la ed. 1560, 2.ª parte, fol. 30, núm. 34, con una interpretación musical distinta y con una adaptación zejelesca de la copla. El núm. 29, en la misma parte, fol. 30^{v}, núm. 36. El núm. 32, con texto de J. Fernández, figura en la ed. 1551 y en la de 1560 (1.ª parte, fol. 12^{v}, núm. 22), con música distinta y con ligeras variantes literarias. Y el núm. 50, en la ed. 1560, 2.ª parte, fol. 14^{v}, núm. 2, con el mismo texto y analogías en en el *cantus firmus*.

Si Flecha se anticipa en algunos años a los vihuelistas[121] y a Vázquez, aprovechando éstos sus aciertos con fidelidad o mediante nuevas interpretaciones y aportaciones, siempre dentro de una misma línea creacional y estilística, el foco poéticomusical de donde procede el Cancionero revela, por su parte, una misma orientación, una parecida vitalidad y una muy temprana manifestación en los resultados.

Conclusiones. El Cancionero Musical del Duque de Calabria. La huella de Flecha. — Recordemos los rasgos y los hechos más significativos de cuanto hemos expuesto en esta tercera parte de nuestro trabajo, con el fin de deducir las conclusiones que lógicamente se derivan de los mismos.

I. Los géneros cultivados por nuestro Cancionero se limitan a tres: el de la canción y el villancico de ascendencia cortesana, bastante evolucionados con respecto a la manera de fines del siglo XV y principios del XVI y, en una gran proporción, con marcada voluntad de fusión con las formas expresivas tradicionales; el tradicional y popular, que es el dominante y constituye el mejor acierto de la colección; y el navideño. Las dos piezas bucólicas son, en cambio, ocasionales, habiéndose incluido una de ellas en atención a la música — de

120. Véase Juan Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Sevilla, 1560). Transcripción y estudio por H. Anglés (Barcelona, 1946; MME, vol. IV). Con referencias a la ed. de 1551.

121. El *Maestro*, de Luis Milán, el primer tratado de vihuela, que lleva fecha de 1535, pero que salió de las prensas valencianas en diciembre de 1536, es, dentro de la tónica general de los gustos y preferencias de los vihuelistas, una manifestación todavía bastante tímida, aunque llena de innegables intuiciones. El autor se nos presenta mucho más seguro en la selección del repertorio poéticomusical y más concorde con las nuevas tendencias, en su *Cortesano*, que narra, recuérdase, hechos acaecidos en 1535, a los que el músico y prosista añadió detalles y circunstancias posteriores, que hay que situar entre aquella fecha y la de 1561, año de la aparición del libro.

Aldomar —, y la otra debido a su bello estilo y para acompañar, en cierta manera, la versión navideña de la misma. La canción y el villancico de ascendencia cortesana, unas veces tratados en una forma artificiosa y huera, y otras con implicaciones profundas en la poesía tradicional, corresponden exactamente, por su concepción y despliegue, a los de la obra de J. Fernández de Heredia y la de L. Milán, y, en cierta manera, a las manipulaciones de Juan Timoneda. Lo mismo podemos decir del extenso conocimiento y el sabio gusto selectivo de la poesía popular y tradicional. Por lo que respecta al género navideño, tan bien representado en el Cancionero, recordemos la inefable tradición familiar del Duque, sobre su ascendencia materna, el gran esplendor de las fiestas musicales en su corte el día de la Epifanía, y el abundante uso del género en Valencia, del que dan testimonios las piezas del ciclo debidas a Juan Fernández y a Juan Timoneda.

Una nota sorprendente en nuestro Cancionero es su plurilingüismo. No lo es tanto por el empleo del portugués, del que hicieron abundante uso J. Fernández y L. Milán en la corte del Duque. Pero sí mucho por el del catalán o valenciano — núms. 23, 24 y 35. Este uso y la corrección lingüística de los textos — a pesar de los inevitables errores debidos a la impresión, realizada en Venecia — prueban que el Cancionero tuvo que ser redactado en el dominio del catalán. Dentro de esta zona lingüística, detalles más que suficientes prueban que fue Valencia el lugar de la procedencia de la colección: Valencia la bilingüe, donde la dirección realista de la escuela literaria autóctona usaba indistintamente del valenciano y el castellano, como reflejo fiel de la sociedad en que vivían los autores. El núm. 24 es «canción catalana», ampliamente conocida y aclimatada en Valencia, como demuestran Milán y Timoneda. El núm. 35 también fue conocida por los valencianos, pues la adaptó, en una composición propia, este último autor. Y el núm. 23 lleva música del valenciano Cárceres y tentó a Cepa, el maestro de capilla del Duque y de su viuda la marquesa de Cenete. La pieza seudogascona núm. 45 es testimonio, por otra parte, de una tradición poética navideña arraigada en la corte del Duque.

El repertorio poéticomusical del Cancionero sitúa también la colección en Valencia y en dicha corte. Tres composiciones — núms. 35, 36 y 51 — son de Flecha, y otras tres pueden serle atribuidas — núms. 24, 33 y 46. La del núm. 23 es de Cárceres y la conoció Cepa, como hemos visto, y podría ser del primero o de Flecha la seudogascona del núm. 45. De Juan Fernández es la del núm. 32, y previsiblemente la del núm. 1, que en último término será de autor valenciano; a juzgar por el estilo serán del mismo autor o de alguno de sus imitadores coterráneos las de los núms. 11, 38, 42, 47 y 48. Por otra parte, el propio J. Fernández recuerda en una de sus composiciones la pieza del núm. 14; Milán alude a las de los núms. 4 (= 17), 6, 16, 24 y 51, y otras menos precisas; y Timoneda rehace, según su costumbre, las de los núms. 24, 34, 35 y 43.

Todas estas circunstancias creo que bastan para situar el Cancionero en la corte literariomusical del duque de Calabria. Y si con fina discreción Rafael Mitjana propuso que el impreso por él exhumado fuera llamado *Cancionero de Uppsala*, por mi parte y en razón de su procedencia, me atrevo a sugerir para el mismo la designación de *Cancionero Musical del Duque de Calabria.*

II. El Cancionero del Duque guarda relación, en ocho piezas, con el repertorio del *CMP*. Pero la paridad es bastante relativa, y se demuestra más en los textos que en las melodías, ya que de éstas sólo la del núm. 34 del Cancionero del Duque, debida al compositor catalán Aldomar, puede decirse que procede directamente y con ligeras adaptaciones, del *CMP*. Todas las demás, o son prácticamente nuevas o son refundiciones de otras contenidas en el *CMP*. La razón hay que buscarla en la situación generacional y en las nuevas concepciones artísticas de los compositores que intervinieron en el Cancionero del Duque, seguidores de la última generación del *CMP*, a la que pertenecía Aldomar, y cultivadores de un arte, por una parte, técnicamente más complejo y, por otra, más seguro en resaltar las calidades expresivas de la música hispana, sobre todo la de carácter tradicional y popular.

La importancia dada a la poesía y a la música popular y tradicional, el cuidado en registrar esta tendencia y el acierto en la elección y recreación de las piezas, hacen del Cancionero uno de los repertorios más bellos y seguros en esta clase de música y de poesía del período 1530-1550 en España. En este sentido se relaciona estrechamente con los tratados de los vihuelistas y con Juan Vázquez, siendo éste el producto más maduro de esta tendencia de enraizamiento tradicional y de realización estética culta. Es el caso que Luis Milán desde Valencia inaugura con su *Maestro* (1535-1536) la tradición de los tratadistas españoles de vihuela, mientras que en su *Cortesano*, cuyos hechos narrados pertenecen a la misma época, pero con adiciones incluidas posteriormente y con una manifiesta maduración y seguridad que no vemos aún en el *Maestro*, registra un repertorio del mismo tipo que los demás vihuelistas y que Vázquez. Por otra parte, sin contar las de Flecha, de las seis composiciones del Cancionero del Duque coincidentes con otras tantas registradas por los vihuelistas, dos llevan texto de Fernández de Heredia, una segura y otra por lo menos muy probable. Estas circunstancias inducen a creer que la corte poéticomusical del Duque constituía un foco avanzado de estas tendencias, a cuyo repertorio y maneras estilísticas recurrirían los demás vihuelistas españoles. También una de las cuatro piezas comunes entre el Cancionero y Juan Vázquez es de Fernández de Heredia.

Es indudable que existe una relación entre Flecha el Viejo y el Cancionero del Duque. Los géneros acogidos en éste son asimismo los que con mayor frecuencia trató Flecha. Re-

cordemos que este compositor supo interpretar la canción amorosa en este estadio, tan característico del Cancionero, situado en la vertiente en que se da la simbiosis del género con el tradicional; que acertó a recoger, recrear y manipular genialmente lo popular y tradicional, sea en piezas sueltas, sea, sobre todo, engarzando los especímenes ajenos más apropiados a sus intenciones en el magnífico collar de sus ensaladas; y que la ensalada se convirtió en sus manos en una forma poéticomusical remozada y más ambiciosa que en sus predecesores y contemporáneos, gracias a su comprensión del género navideño: este género particularmente cultivado en la corte del Duque y del que constan nada menos que doce villancicos en el breve Cancionero del de Calabria. La escasez del género pastoril de la colección es asimismo paralela a la que constatamos en la obra global de Flecha. Por otra parte, es de notar la ausencia de romances propiamente dichos en el primero y observar paralelamente la posición algo desdeñosa de Flecha frente a ellos, pues sólo los emplea en *La viuda* para satirizar, y en esta ensalada y en la del *Fuego*, en son de burla. Parecida ausencia de formas métricas italianizantes se observan en los textos poéticos del Cancionero y en Flecha. Y no se puede dudar, particularmente por el testimonio de Milán, de que en la corte del Duque eran muy conocidos y estimados los romances y los metros italianos.

En cuanto al buen gusto selectivo del Cancionero y a su acierto en saberse detener a tiempo en el camino peligroso que denotan algunas piezas bastante libres, ya hemos dicho que todo ello contrasta con las frecuentes caídas en la vulgaridad y en el mal gusto de los poetas y demás asiduos a la corte del Duque y que éste celebraba divertido, mientras que coincide con el tono general de la obra y la orientación de Flecha, denunciador, por otra parte, del mal gusto del vulgo de Valencia, pero también de su burguesía y de su nobleza.

En el plurilingüismo del Cancionero cabe ver, además del reflejo de la escuela realista valenciana, una paridad con los procedimientos empleados por Flecha en sus ensaladas. Por otra parte, la «canción catalana» del núm. 24 pudo haber sido difundida en los medios valencianos por el mismo compositor.

La participación del viejo Flecha en el repertorio del Cancionero — tres piezas seguras, tres atribuibles, además de la del núm. 45 — obedece a su larga estancia en Valencia; pero supone también un testimonio inestimable que hace fuerza con que fundamentar todavía más la intervención del maestro en la constitución inicial y la orientación estética del repertorio en donde surgió el Cancionero del Duque, o por lo menos la huella de su magisterio, mantenida por los discípulos y seguidores.

La situación del Cancionero dentro de la línea generacional de sus compositores y las maneras expresivas de éstos, sus preferencias y recursos técnicos, lo relacionan una vez más con Flecha. Éste figura, con Pastrana y Morales, entre los últimos compositores inscritos en el Cancionero Musical de Barcelona, caracterizado, como sabemos, por establecer

el paso entre la generación de los últimos autores del *CMP* y las nuevas promociones musicales. Reflejo de la madurez de estas promociones y del recuerdo ya lejano de los últimos maestros del *CMP*, es el Cancionero del Duque, cuya refundición, en ocho piezas, de la ilustre colección real y cuyo respeto excepcional por la composición de Aldomar, representado asimismo en el Cancionero barcelonés, pueden explicarse por la intervención o las sugerencias de Flecha.

También a sugerencias de Flecha pudo ser incluida la composición de su amigo Morales y la de Gombert, a quien, junto con Morales, acompaña en el repertorio de varios cancioneros castellanos, y cuya producción artística debió de conocer muy de cerca en su estancia en Castilla.

En páginas anteriores ha quedado bien establecido que Flecha va en cabeza de los gustos estéticos y de los procedimientos expresivos de la generación posterior a la última del *CMP*, y que se anticipó a la labor de los vihuelistas y a la de Juan Vázquez. Esta última realidad se implica en la de la existencia de un foco valenciano en la corte del Duque, foco muy activo y seguro en este tipo de poesía musical de entre 1530-1550. Si, como parece, los vihuelistas recurrieron a él, es, desde luego, también evidente la atención de éstos hacia la obra de Flecha, a la que se apropian y manipulan despiadadamente sin citar la paternidad ni respetar la integridad de la misma, salvo la honrosa excepción de Fuenllana.

Mateo Flecha el Viejo dejó un rastro considerable de su obra y de su magisterio en la música española de su época y de la inmediata posterior; un rastro que no sabemos exactamente por qué causas e infortunios quedó ahogado y silenciado. Hoy, sin embargo, al seguir los indicios y al aunar los cabos sueltos que van apareciendo, nos damos cuenta de la huella de su arte, vaga e inconcreta a veces, intuible otras y reforzada en muchos casos con tantas coincidencias y puntos de apoyo, que no sería lícito negar lo que es evidente. Una de tales evidencias es su influjo en el arte musical de la corte del duque de Calabria, explicable por la larga vinculación del maestro a Valencia y puesta de manifiesto en la comunidad de tendencias, gustos y procedimientos, en su participación como músico y cabeza de escuela en el Cancionero Musical del duque de Calabria y en la sugestión, directa o, más verosímilmente, a través de alguno de sus seguidores, en escoger y antologar el repertorio de dicha corte, que, seis años después de la muerte de Don Fernando de Aragón y dos de la de su viuda la marquesa de Cenete, había de salir a pública luz de las prensas venecianas de Jerónimo Scoto.

Las obras de este Cancionero no son debidas, pues, a los compositores españoles que residieron en Italia, y en especial en la corte pontificia, durante la primera mitad del siglo XVI. Encina, como músico, no ha sido acogido en él; como poeta, una sola vez probable y, en este caso, con una poesía anterior a su viaje a Roma. Morales está representado por

una composición anterior, también, a su estancia en la corte pontificia, y acogida en el Cancionero gracias a su amistad con Flecha. No parece nada probable, por lo demás, la participación de Peñalosa, Escobedo, Ordóñez, Calasanz y otros músicos supuestos por Mitjana. El Cancionero Musical del duque de Calabria es, en realidad, una brillante síntesis de los gustos musicales dominantes en aquella corte valenciana, llena de vitalidad y de tempranos aciertos innovadores dentro del conjunto general de la música española de entre 1530 y 1550, en los cuales se aunaban la tendencia expresiva de raíz tradicional y popular y la técnica sabia y compleja de las escuelas francoflamenca e italiana. Y en la orientación de tales preferencias como en la conjunción de la tendencia y la técnica aludidas, hemos tenido ocasión sobrada de ver el influjo, en Valencia, de Mateo Flecha el Viejo, por su probable edad, contemporáneo de los últimos maestros del *CMP* y, por su verosímil formación italiana, su talento, su flexibilidad ante el espíritu de renovación de su época y el despliegue tardío y definitivo de sus facultades creadoras, más evolucionado que aquéllos y más preparado, por consiguiente, para ser uno de los factores determinantes del paso entre la última generación del *CMP* y las promociones de los años indicados, de las que fue sin duda, por lo menos en Valencia, el auténtico maestro.

El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada

Por José LÓPEZ CALO, S. I.

I. CANTO GREGORIANO

A) Manuscritos

Cuarenta volúmenes, de tamaño de facistol, todos de pergamino, encuadernados en tablas, casi todos con guarniciones de metal. Están numerados del tiempo en que se usaban en el coro, aunque con orden poco sistemático.

Desde el punto de vista musicolitúrgico presentan el escaso interés que los de casi todas las catedrales españolas, por la época en que fueron escritos; por eso no entramos en la descripción detallada de cada volumen. Pero tampoco carecen del todo de interés. Véase, a modo de ejemplo, la siguiente rúbrica:

> «Incipiunt suffragia que dicuntur in ferialibus diebus ab hac die usque ad dominicam de passione. et ab octava penthecostem usque ad aduentum. in uesperis et matutinis. excepto quod in uesperis mutatur antiphona cum uersiculo de apostolis, sicut in uesperis precedentis sabbati expressum. *Et notandum quod ferialibus diebus commemoratio patris nostri ieronimi* [tachadas luego estas tres palabras últimas y corregido de otra mano *sancti iacobi apostoli*] fit in uesperis et matutinis post orationem diei. Alie uero commemorationes dicuntur post commemorationem apostolorum. Oratione de feria dicta alte, addita antiphona *de beato ieronimo* [corregido : *iacobo*]...[1]

1. No es éste el único testimonio que nos habla de la influencia del rito jeronimiano en Granada: otros documentos de la misma Capilla Real y sobre todo de la Catedral lo confirman.

Es bien sabido que su introducción fue debida al primer arzobispo de Granada, el santo Fray Hernando de Talavera, *que era monje jerónimo*, lo mismo que los arzobispos que inmediatamente le siguieron, y que habían sido casi todos discípulos del mismo Talavera.

Los biógrafos de Talavera y los historiadores primitivos de los comienzos de la Catedral y del cristianismo en los primeros años después de la Reconquista insisten siempre en este punto fundamental; más aún, consta por ellos que el primer Arzobispo, en su celo por el esplendor del culto y porque los beneficiados de la Catedral aprendieran bien las ceremonias del rito jeronimiano, llevó a Granada varios religiosos de su orden con el fin de asentar «el admirable orden que oy tiene y guarda la Sancta Yglesia de Granada en celebrar los diuinos oficios», como dice uno de los más autorizados historiadores de la Catedral, J. Antolínez de Burgos, *Historia Eclesiástica de Granada*, cap. 21 (Manuscrito de la Universidad de Granada, sign. *Caja*, C-73). Véase también Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, parte 3.ª, libro 2.º, capítulos 33 ss (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo 12, págs. 301 ss). Otros testimonios importantes pueden verse en Alonso Fernández de Madrid, *Vida de Fray Hernando de Talavera* (Ed. moderna de Félix González Olmedo, Madrid, 1931); F. Bermúdez de Pedraza, *Historia Eclesiástica de la Ciudad de Granada*, Granada, 1638 (es la obra clásica, aunque un detenido cotejo con la de Antolínez de Burgos manifiesta que depende de ésta, que es mucho más antigua, pero que quedó manuscrita), etc.

Artísticamente pertenecen a cuatro estilos o grupos, bien diversificados antre sí:

a) Un grupo muy numeroso (casi la mitad de todos los cantorales) tiene sus iniciales dibujadas a pluma, con motivos ornamentales exclusivamente geométricos y de arabescos, artísticos y muy variados. Muchas de estas iniciales están deterioradas. Se las puede dividir en *grandes iniciales* (comienzo de las fiestas), *pequeñas iniciales* (comienzo de partes principales del oficio o misa de cada fiesta) e *iniciales de los versículos* de los salmos y de otras partes menores. No hay en estos cantorales motivos ornamentales animados (flores, animales, figuras humanas...). Datan de la primera mitad del siglo XVI; algunas hojas fueron añadidas posteriormente con otros motivos ornamentales diversos o que pretenden imitar a estos originales. Casi todas las iniciales de las fiestas más principales fueron cortadas o arrancadas en épocas posteriores y en su lugar fueron pegados fragmentos de pergamino en los que se dibujaron iniciales de muy inferior calidad. Está constituído este grupo por los volúmenes de las misas de los santos y los dos primeros volúmenes de tempore, además de cinco volúmenes del salterio.

b) Otro grupo, también numeroso (nueve cantorales), adopta como base de sus dibujos los emblemas de los Reyes Católicos — el Yugo y las Flechas, las iniciales F. Y., etc. — enmarcados siempre en variados ornamentos, que incluyen frecuentemente elementos de la naturaleza : flores, pájaros... Al comienzo de las fiestas principales, miniaturas con la «historia» de la Fiesta. Las que intencionalmente hubieran sido las mejores — Navidad, Pascua... — quedaron, sin embargo, sin llenar. Otras han sido mutiladas, como en el apartado anterior. También estos cantorales datan de la primera mitad del siglo XVI. Son las Misas de tempore y del Común de Santos.[2]

2. Según M. GÓMEZ MORENO (*Sobre el Renacimiento en Castilla. II: La Capilla Real de Granada*, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I [1925], 281 ss, y en edición aparte), los *cuatro* (sic!) volúmenes del oficiero santoral (números 8, 27, 21 y 25) fueron escritos e iluminados por Lorenzo Sánchez, antes de 1545; y los *seis* (sic!) del oficiero dominical (números 15, 26, 17, 18, 36, 19 y 20 (sic) fueron iluminados por Lorenzo Pérez.

Esto parece dudoso. Gómez Moreno tomó, probablemente (él no cita la fuente), ese dato del inventario de 1545, que habla de «ocho pieças que *pintó* Lorenzo Sánchez». Pero esta frase es, con toda probabilidad, una equivocación del copista, corregida, de hecho, en el inventario de 1547 con la palabra *puntó*, que hace mucho más sentido : en aquel tiempo, en efecto, no se decía *pintar*, con el significado de escribir las iniciales, sino *iluminar*, y en cambio se decía siempre *puntar*, en el senido de escribir la música.

Menos todavía parece deba atribuirse a Lorenzo Pérez *la iluminación* de los cantorales del otro grupo: el citado inventario de 1545 habla de «seis pieças *que hizo* Pérez». Pero por numerosos documentos de la Catedral consta que Pérez era *escritor* de libros de canto; pero ni una sola vez aparece como iluminando libros, a pesar de que los documentos que se refieren a él son numerosísimos. De hecho, por muchísimos documentos conservados en el Archivo de la Catedral, consta que el fué *el que puntó* casi todos los cantorales de la Catedral; *pero consta asimismo positivamente que no fue él el «iluminador»*.

Por otra parte, sorprende que Gómez Moreno no haya fijado su atención en otro hecho importante: la notabilísima semejanza *de las miniaturas y de los dibujos ornamentales* de las iniciales del segundo grupo de cantorales con las de la Consueta y cantorales de la Catedral. De éstos consta positivamente que fueron escritos («puntados») por Lorenzo Pérez, y miniados («iluminados») por Juan Ramírez, quien también desempeñó su oficio de iluminador en la Catedral de Sevilla (véase J. GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla*... [Sevilla, 1899-1908], vol. I, págs. 321 s). Bien es verdad que Gómez Moreno dice que Lorenzo Sánchez *quizá* se hubiese formado en la escuela de Juan Ramírez; pero el parentesco

c) Las iniciales de otro pequeño grupo están, por el contrario, pintadas con dibujos humanos como motivo básico; la calidad artística desciende mucho respecto de los grupos anteriores. Siglo XVII-XVIII.

d) Los restantes volúmenes no se puede decir que pertenezcan a ninguna escuela artística. Son de los siglos XVIII-XIX. Algunos imitan o pretenden imitar los motivos ornamentales de los grupos *a)* y *b)*.

Añadamos todavía que el volumen 12, que contiene el *Kyriale* completo,[3] presenta la característica de ser en buena parte tropado; generalmente son tropados el primer *Kyrie* y el primer *Christe* de cada misa. También el *Gloria* de la Misa de la Virgen. Los *Sanctus* tienen todos tropos, lo mismo que el *Hossanna* de los *Benedictus*. Hacia el fin del libro aparece otra *Misa de la Virgen*, también tropada. El *Credo* (n.° 1 del Kyriale Romano) presenta varias partes en polifonía añadidas en las márgenes inferiores, a tres y cuatro voces. Al final, un *Credo* — que no figura en el Kyriale Romano — también con partes polifónicas.

B) Impresos antiguos

Officium Hebdomadae Sanctae. Salamanca, 1582.

Falta la portada. Iniciales historiadas, a imitación de las cuales fueron dibujadas las de algunos cantorales polifónicos. Notas negras sobre pentagrama rojo.

Colofón (fol. 130^{v}) : Salmanticae | Apud haeredes | M. Gastij. | 1582.

No figura en Anglés-Subirá, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid.*

Psalterium | *Romanum* | *Decreto Sacrosancti* | *Concilii Tridentini* | *Restitutum*: Ex Breviario Romano | Pii V. Pont. Max. jussu edito, | et | Clementis VIII. primùm; nunc denuò | Urbani PP. VIII. auctoritate recognito. | Editio nova. continens omnes Hymnos novos Sanctorum à recentioribus | Sumis Pontificibus in Breviario Romano ordinatos. | [Escudo.] Antverpiae, | Typographia Plantiniana | M.DCC.XIII.

entre los cantorales de la Capilla Real que hemos clasificado en el segundo grupo y los de la Catedral es tan íntimo, no sólo en el motivo, sino en los detalles, que parece dudoso se pueda explicar con sólo esa formación hipotética de escuela. Añadamos todavía que el oficiero santoral es precisamente el que tiene sus iniciales dibujadas con motivos geométricos y de arabescos, y que el temporal es precisamente el que se parece a los libros de la Catedral. Finalmente notemos que en los numerosos cantorales de la Catedral no existe traza ninguna de dibujos como los del primer grupo (arabescos), que sin embargo tenían tanta tradición en España y que en Granada y en la Capilla Real tenían un modelo bien hermoso en el preciado Misal de la Reina Católica, posesión de la misma Capilla Real.

Desgraciadamente, en la Capilla Real no se conserva casi ninguna documentación del siglo XVI, ni siquiera las Actas Capitulares; no se pueden ofrecer, pues, datos más concretos por ahora sobre este particular.

3. Es dudoso que este ejemplar sea el que mencionan las actas de las visitas del siglo XVI. El estilo (iniciales, etc.) difiere no poco de los demás volúmenes de aquel siglo. Más bien parece del siglo XVII.

II. POLIFONIA A CAPPELLA

1.° Manuscritos

a) *Libros de Facistol*

1. Libro de Polifonía.

Escrito en papel, con tapas de madera guarnecidas de metal. 107 folios. Copia de comienzos del siglo XVII. Fol. 1 : «Don Juan de Vibanco».

N.° 7 de la numeración primitiva del Archivo.

1. Fol. 1v : Santos de Aliseda, *Misa «Ecce vir prudens»*, a 4 voces.
   Fol. 1v : «A esta Missa le falta el incarnatus del credo».
2. Fol. 18v : Cristóbal de Morales, *Misa* a 4.
3. Fol. 34v : Villalobos, Dos motetes, a 5 y a 6 voces, sin letra. El último está incompleto.
4. Fol. 37v : Anónimo, *Regem cui omnia vivunt*, a 8 voces.
5. Fol. 38v : Cristóbal de Morales, *Regem cui omnia vivunt*, a 4 voces.
6. Fol. 44v : Cristóbal de Morales (?), *Parce mihi Domine*, lección 1.ª de Difuntos, a 4 voces.
7. Fol. 46v : Cristóbal de Morales (?), *Taedet animam meam vitae meae*, lección 2.ª de Difuntos, a 4 voces.
8. Fol. 47v : Cristóbal de Morales (?), *Manus tuae*, lección 3.ª de Difuntos, a 4 voces.
9. Fol. 51v : Lusitano, *Domine, non secundum peccata nostra*, motete a 4.
10. Fol. 53v : Lusitano (?), Avilés (?), *Adjuva nos Deus*, motete a 4. Véase n.° 17.

N. B. El manuscrito, en la página de la izquierda (tiple-tenor), da como autor a Avilés; mientras que en la de la derecha (alto-bajo), escribe Lusitanus. Véase el n.° 241, donde se encuentra la misma doble adjudicación de otro motete a estos dos autores. Lusitano es autor bien conocido; en cambio Avilés no figura en ningún diccionario ni historia de la música españoles. Tampoco en los documentos granadinos hemos encontrado hasta ahora ningún músico de este nombre.

11. Fol. 54v : Lusitano, *In jejunio et fletu*, motete a 4.
12. Fol. 55v : Lusitano, *Pasión según San Mateo*, a 4.
13. Fol. 59v : Lusitano, *Pasión según San Juan*, a 4.
14. Fol. 62v : Alonso Lobo, *Credo Romano*, a 4 voces.
15. Fol. 69v : Anónimo [¿Alonso Lobo?], *In exitu Israël de Aegypto*, salmo a 4.

N. B. Tenía escrito el nombre de Lobo como autor, pero sobre él hay pegado un papel para tapar el nombre. Véase el número siguiente.

16. Fol. 77v : Alonso Lobo, *Nos qui vivimus*, antífona a 5.

N. B. Parece del mismo autor que el salmo precedente; el cantus firmus es el de la antífona gregoriana del mismo salmo a las vísperas de dominica.

17. Fol. 78v : Lusitano, *Adjuva nos, Deus*, a 3 voces. Diverso del n.° 10.
18. Fol. 79v : Anónimo, *Missa pro defunctis*, a 8 voces. Incluye : *Introito, Kyrie, Sanctus* y *Agnus Dei*.

19. Fol. 87v : ANÓNIMO [¿CRISTÓBAL DE MORALES?], *Regem cui omnia vivunt*, introito de Difuntos, a 4.

20. Fol. 87v : ANÓNIMO [¿CRISTÓBAL DE MORALES?], *Manus tuae*, lección 3.ª de Difuntos, a 4.

21. Fol. 90 : ANÓNIMO, *Sedentes contra sepulchrum*, verso a 5, para la Representación del día de Pascua, lo mismo que el número siguiente.

22. Fol. 90 : ANÓNIMO, *Voce magna*, a 5. Véase el número precedente.

23. Fol. 90v : CRISTÓBAL DE MORALES, *Missa super voces*, a 4.

24. Fol. 100v : BARTOLOMÉ OLASSO, *In exitu Israël de Aegypto*, salmo a 4.

2. *Libro | de | Motetes, y otras | Obras | Para la Real Capilla | De Granada.*

Manuscrito de 199 folios numerados, más 1 de *título* con la *Tabla* en el verso.

Fol. 1 : [Escudo Real] «Siendo Capellán Mayor el Dr. Dn. Fran.co Ruiz Zenzano; y Obrero el mismo S.r se compuso este Libro año de 1785.»

N.º 8 de la numeración primitiva del Archivo.

25. Fol. 1v : MAG. MATHEO ROMERO CAPITÁN, *Misa Breve*, a 4.

26. Fol. 15v : FRANCISCO GUERRERO, *Ibant Apostoli*, a 4.

27. Fol. 18v : ANÓNIMO, *Iste Sanctus pro lege Dei sui certavit*, a 4 voces.

28. Fol. 21v : ALISEDA (¿JERÓNIMO? ¿SANTOS?), *Filiae Jerusalem, venite et videte Martyres*, a 4 voces.[4]

29. Fol. 24v : ANTONIO CABALLERO, *Ecce Sacerdos magnus*, a 4.

30. Fol. 26v ; FRANCISCO GUERRERO, *Similabo eum viro sapienti*, a 4.

31. Fol. 29v : ANÓNIMO [= AMBROSIO DE COTES], *Veni, Sponsa Christi*, a 4.
Es el mismo del n.º 200.

32. Fol. 32v : FRANCISCO GUERRERO, *Prudentes Virgines, aptate lampades*, a 4.

33. Fol. 37v : FRANCISCO GUERRERO, *Simile est regnum coelorum homini negotiatori*, a 4.

34. Fol. 41v : F. GUERRERO, *Istorum est enim regnum coelorum*, a 4.

35. Fol. 45v : ANÓNIMO, *Deus caritas est*, «motete a 4 para las Dominicas después de Pentecostés».

36. Fol. 48v : VICTORIA, *O quam gloriosum est regnum*, a 4.

37. Fol. 52v : F. GUERRERO, *Cum complerentur dies Pentecostes*, a 4.

38. Fol. 57v : VICTORIA, *Magi, videntes stellam*, a 4.

39. Fol. 62v : ANTONIO CABALLERO, *Princeps gloriosissime N.*, «motete a 4 para S. Miguel, Raphaël y Gabriel».

40. Fol. 66v : F. GUERRERO, *Caro mea vere est cibus*, a 4.

41. Fol. 69v : F. GUERRERO, *Petre, ego pro te rogavi*, a 4.

42. Fol. 72v : EDUARDO LOBO, *Misa «Dicebat Jesus»*, a 4.

43. Fol. 94v : F. GUERRERO, *Exaltata est Sancta Dei Genitrix*, a 4.

4. Hubo dos Alisedas en Granada en la segunda mitad del siglo XVI: Santos de Aliseda y su hijo Jerónimo, ambos maestros de capilla de la Catedral. Los manuscritos granadinos del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII suelen distinguir ambos compositores llamando al primero sencillamente Santos y al segundo Aliseda sin más; este manuscrito que ahora describimos sólo escribe Aliseda; no nos atreveríamos a asegurar que siga la tradición de los manuscritos anteriores; tanto más, cuanto que se da la notable coincidencia de que esta composición, que aquí viene atribuída a ALISEDA, es la misma que en el n.º 201 viene atribuída a AMBROSIO DE COTES, en un manuscrito contemporáneo del mismo Cotes y casi de Jerónimo de Aliseda.

44. Fol. 99v : Juan Martínez, *Salve Regina*, a 4.
45. Fol. 103v : Anónimo, *Sancta Maria, succurre miseris*, a 4.
46. Fol. 106v : Jerónimo de Aliseda, *Ave Maria*, a 5.
47. Fol. 110v : Gregorio Portero, *Jesu, spes poenitentibus*, himno a 4.
48. Fol. 112v : Gregorio Portero, *Intrat et passu Emeritam veloci*, himno de Santa Eulalia, a 4.
49. Fol. 114v : Gregorio Portero, *Centiesque milliesque*, himno «de Dolores para Vísperas», a 4.
50. Fol. 116v : Antonio Caballero, *Cum spinarum aculeum*, «hymno de visperas de la Corona de Espinas», a 4.
51. Fol. 118v : Anónimo [¿Caballero?], *Qui cogitaverunt iniquitates*, salmo a 4; «Vísperas de Dolores, Psalmo primº, Credidi, segundo como sigue».
52. Fol. 124v : Anónimo [¿Caballero?], *Effundo in conspectu ejus*, «Psalmo 5 de las Vísperas de Dolores», a 4.
53. Fol. 130v : Antonio Caballero, *Stabat Mater*, «Hymno a 4 para las Vísperas de Dolores».
54. Fol. 131v : A. Caballero, *Ave Maris Stella*, «Hymno a 4 de la Virgen para las Vísperas clásicas».
55. Fol. 133v : Mtro. Mesa, *Sub tuum praesidium*, a 4.
56. Fol. 136v : José Mir, *In illo tempore ductus est Jesus in desertum*, a 4.
57. Fol. 140v : José Mir, *Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum*, a 4.
58. Fol. 144v : F. Guerrero, *In illo tempore erat Dominus Jesus ejiciens daemonium*, a 4.
59. Fol. 148v : F. Guerrero, *Accepit Jesus panes*, a 4.
60. Fol. 152v : F. Guerrero, *Dicebat Jesus turbis*, a 4.
61. Fol. 155v : Anónimo, *Israël es tu rex Davidis*, «verso 1.º para la Procesión de el Domingo de Ramos», a 4.

61 bis. Fol. 157v : *Coetus in excelsis*. 2.ª pars del n.º 61.

61 ter. Fol. 159v : *Plebs Hebraea tibi cum palmis*. 3.ª pars del n.º 61.

62. Fol. 161v : F. Guerrero, *O Domine Jesu Christe*, «motete para el Domingo de Ramos, de D.n Fran.co Guerr.º Maestro que fue de Sevilla», a 4.
63. Fol. 165v : Juan Martínez, *Te deum*, a 4.
64. Fol. 173v : Victoria, *O vos omnes*, «motete a quatro de la festiuidad de los Dolores de N. Señora».
65. Fol. 176v : Anónimo, *Sanctus* y *Benedictus*, a 4.

N. B. De copista diferente del resto del códice.

66. Fol. 177v : Anónimo, *O quam metuendus est locus iste*, a 4.
67. Fol. 179v : Victoria, *Senex puerum portabat*, a 4.
68. Fol. 184v : Anónimo, *Pasión según San Mateo*, a 4.

Incompleta. Los folios 185v y 186 están en blanco.

69. Fol. 186v : Anónimo, *Regem cui omnia vivunt*, a 4.
70. Fol. 187v : Anónimo, *Parce mihi, Domine*, a 4.
71. Fol. 192v : Anónimo, *Asperges me*, a 4.
72. Fol. 195v : Anónimo, *Vidi Aquam*, a 4.

3. Libro de Polifonía.

Escrito en papel, con tapas de madera guarnecidas de metal; 149 folios numerados + uno de índice sin numerar, al principio; copiado por dos copistas y en dos clases de papel. la segunda, al parecer, por el mismo copista de los libros descritos en el manuscrito n.º 5 y parte del manuscrito que hemos catalogado bajo el n.º 1.

N.º 3 de la numeración primitiva del Archivo.

Indice : «Tabla de los motetes que contiene esta V. Parte».

73. Fol. 1v : ANÓNIMO [= RODRIGO DE CEBALLOS], *Inter vestibulum et altare*, a 4, «Fer. ij. Hebdom. j. Quadrag.»
74. Fol. 2v : ANÓNIMO, *Veni, Domine, et noli tardare*, a 4.
75. Fol. 6v : ANÓNIMO, *Ductus est Jesus in desertum*, a 4.
76. Fol. 8v : ANÓNIMO, *Clamabat autem mulier cananaea*, a 4.
77. Fol. 10v : ANÓNIMO [= RODRIGO DE CEBALLOS], *Erat Jesus ejiciens daemonium*, a 4.
78. Fol. 12v : ANÓNIMO, *Cum accepisset Jesus panes*, a 4.
79. Fol. 14v : ANÓNIMO [= RODRIGO DE CEBALLOS], *Posuerunt super caput ejus*, a 4.
80. Fol. 16v : ANÓNIMO, *Erravi sicut ovis quae periit*, a 4.
81. Fol. 18v : ANÓNIMO, *Adversum me susurrabant omnes*, a 4.
82. Fol. 21v : ANÓNIMO, *Eripe me, Domine, ab homine malo*, a 4.

N. B. Es un salmo, incluso con el *Gloria Patri*, aunque el manuscrito lo llama motete, con 2.ª parte *(custodi me, Domine)* y 3.ª *(caput circuitus eorum)*.

83. Fol. 31v : ANÓNIMO [= CRISTÓBAL DE MORALES], *In illo tempore, cum turba plurima.*

N. B. Es el mismo del n.º 240.

84. Fol. 34v : ANÓNIMO, *Exaudiat Dominus orationes nostras*, a 4.
85. Fol. 36v : ANÓNIMO, *Regina Coeli*, a 4.
86. Fol. 39v : ANÓNIMO, [= RODRIGO DE CEBALLOS], *Hortus conclusus*, a 4.
87. Fol. 41v : ANÓNIMO, *Veni, speciosa mea*, a 4.
88. Fol. 44v : ANÓNIMO, *Exaltata est Sancta Dei Genitrix*, a 4.
89. Fol. 46v : ANÓNIMO, *Virgo Dei Genitrix*, a 4.
90. Fol. 48v : ANÓNIMO, *Ego quasi vitis*, a 4.
91. Fol. 50v : ANÓNIMO, *Gaude, Dei Genitrix*, a 4.
92. Fol. 54v : ANÓNIMO, *Ascendens Christus in altum*, a 4.
92 bis. Fol. 57v : *Dominus quidem Jesus.* 2.ª pars del n.º 92.
93. Fol. 60v : ANÓNIMO, *O Doctor optime*, a 4.
93 bis. Fol. 63v : *Monachorum omnium pater.* 2.ª pars del n.º 93.
94. Fol. 65v : ANÓNIMO, *Ecce sacerdos magnus*, a 4.
Véase el N.º 112.
95. Fol. 67v : ANÓNIMO, *Sancte Paule apostole*, a 4.
96. Fol. 69v : ANÓNIMO, *Justorum animae*, a 4.
97. Fol. 72v : ANÓNIMO, *Ambulans Jesus juxta mare Galilaeae*, a 5, con canon al unísono.
98. Fol. 75v : ANÓNIMO, *Dixit Jesus discipulis suis... : caro mea...*, a 5, con canon a la segunda.
99. Fol. 79v : ANÓNIMO, *In illo tempore, descendens Petrus de navicula*, a 5, con canon a la tercera.

100. Fol. 84v : ANÓNIMO, *Introduxit me rex in cellam*, a 5, con canon a la cuarta.
101. Fol. 89v : ANÓNIMO, *Si quis vult post me venire*, a 5, con canon a la quinta.
102. Fol. 95v : ANÓNIMO, *In mense autem sexto missus est Angelus Gabriel*, a 5, con canon a la sexta.
103. Fol. 98v : ANÓNIMO, *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, a 5, con canon a la octava.
104. Fol. 102v : ANÓNIMO, *O Virgo benedicta super omnes feminas*, a 5.
105. Fol. 107v : ANÓNIMO, *Voce mea ad Dominum clamavi*, motete a 5.
106. Fol. 111v : ANÓNIMO, *Clamavi ad te, Domine*, motete a 5.
107. Fol. 115v : ANÓNIMO, *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, salmo a 5.

N. B. El manuscrito lo llama motete, con el verso *Heu mihi* como 2.ª pars; no tiene *Gloria Patri*. Véase el n.º 82.

108. Fol. 125v : ANÓNIMO, *Diligite justitiam*, motete a 5.
109. Fol. 128v : ANÓNIMO, *Cum audisset David*, a 5.
110. Fol. 132v : ANÓNIMO, *O pretiosum et admirabile Sacramentum*, a 5.
111. Fol. 136v : ANÓNIMO, *Salve, Sancte Francisce*, a 5.
112. Fol. 139v : ANÓNIMO, *Ecce Sacerdos magnus*, a 5.

N. B. Parece una refundición del n.º 94.

113. Fol. 142v : ANÓNIMO, *Ecce nunc tempus acceptabile*, a 5.
114. Fol. 145v : ANÓNIMO, *Respicientes autem in coelum... martyres*, a 5.

4. Libro de Vísperas.

Escrito en papel, con tapas de madera guarnecidas de cuero y chapas de metal. 214 folios + uno de índice. *Todas las composiciones son de autor anónimo y a 4 voces.*

Colofón : Se acabó este Libro de canto de órgano: | Para la Real Capilla. En seis días en el | Mes de Março. De 1704 Años.

N.º 1 de la numeración primitiva del Archivo.

Salmos:

115. Fol. 1v : *Dixit Dominus*, primer tono.
116. Fol. 3v : *Dixit Dominus*, sexto tono.
117. Fol. 6v : *Dixit Dominus*, primer tono.
118. Fol. 9v : *Dixit Dominus*, sexto tono.
119. Fol. 12v : *Dixit Dominus*, segundo tono.
120. Fol. 15v : *Dixit Dominus*, tercer tono.
121. Fol. 18v : *Dixit Dominus*, cuarto tono.
122. Fol. 21v : *Beatus vir*, cuarto tono.
123. Fol. 25v : *Laetatus sum*, cuarto tono.
124. Fol. 29v : *Lauda Jerusalem*, segundo tono.
125. Fol. 32v : *Credidi*, tercer tono.
126. Fol. 37v : *Dixit Dominus*, primer tono.
127. Fol. 40v : *Confitebor*, octavo tono.
128. Fol. 43v : *Beati omnes*, cuarto tono.
129. Fol. 49v : *Laudate pueri*, cuarto tono.

130. Fol. 52v : *Laudate Dominum*, octavo tono.
131. Fol. 54v : *Laetatus sum*, sexto tono.
132. Fol. 58v : *Nisi Dominus*, séptimo tono.
133. Fol. 61v : *Credidi*, sexto tono.
134. Fol. 65v : *Lauda Jerusalem*, tercer tono.
135. Fol. 68v : *Memento, Domine, David*, cuarto tono.
136. Fol. 77v : *In exitu Israël de Aegypto*, tono peregrino.
137. Fol. 88v : *Domine, probasti me*, segundo tono.
138. Fol. 97v : *Confitebor*, segundo tono.
139. Fol. 205v : *Benedictus Dominus Deus meus*, segundo tono.
140. Fol. 211v : *Lauda anima mea Dominum*, octavo tono.

Himnos:

141. Fol. 106v : *Sermone blando* («Sanctis Apostolis Philippi et Jacobi»).
142. Fol. 108v : *Quae te vicit clementia* («In Ascensione Dni.»).
143. Fol. 110v : *Gloria tibi, Domine, qui scandis...* («Ad Nonam [de la Ascensión]»).
144. Fol. 112v : *Te mane laudum carmine* («In Dominica Trinitatis»).
145. Fol. 114v : *Qui Paraclitus disceris* (sic) («Veni Creator Spiritus»).
146. Fol. 116v : *Nobis datus* («De festiuitate Corporis Xpti.»).
147. Fol. 120v : *Nuntius celso veniens* (sic) («Sancti Joannis Baptiste»).
148. Fol. 122v : *Janitor coeli* («Sancti Petri et Pauli»).
149. Fol. 124v : *Sumens illus ave* («De festiuitatibus Beate Mar.»).
150. Fol. 126v : *Quo vulneratus insuper* («In triunpho S.te Crucis»).
151. Fol. 128v : *Huc coeli ab altis sedibus* («De Sancto Jacobo»).
152. Fol. 130v : *Illustre quiddam cernimus* («In transfiguratione Dni.»).
153. Fol. 132v : *Amore currit saucia* («De S.ta Maria Magdalena»).
154. Fol. 134v : *Tu lumen, tu splendor Patris* («De natiuitate Dni.»).
155. Fol. 136v : *Hic nempe mundi gaudia* («Communi unius Martiris»).
156. Fol. 138v : *Vos saecli justi judices* («Communi Apostolorum»).
157. Fol. 140v : *Vos prima Christi victima* («De S.tis Inocentibus»).
158. Fol. 142v : *Qui pius, prudens* («Communi Confessorum»).
159. Fol. 144v : *Ibant Magi quam viderant* («De Epiphania Domini»).
160. Fol. 146v : *O sorte nupta prospera* («In dedicatione Ecclesie»).
161. Fol. 147v : *Qui pergis inter lilia* («Commune Virginum»).
162. Fol. 148v : *Tibi mille densa millium* («S.ti Michaelis Archang.»).
163. Fol. 149v : *Et vos, beata per novem* («In festo omnium Sanctorum»).
164. Fol. 150v : *Hi sunt quos retinens* («Comune plurimorum Martirum»).
165. Fol. 151v : *O Crux, ave spes unica* («Vexilla Regis»).
166. Fol. 152v : *Qui daemonis ne fraudibus* («In festo Expectatione V. M.»).
167. Fol. 154v : *Almo cum tumidum* («In festo S.ti Joseph»).
168. Fol. 102v : Cántico *Benedictus*, segundo tono.

Magnificat:

169. Fol. 158v : Primer tono; el *Gloria Patri* es «canon in vnisonus».
170. Fol. 163v : Segundo tono; el *Gloria* es «canon in secunda».

171. Fol. 169v : Tercer tono; el *Gloria* es «canon in subtertia».
172. Fol. 175v : Cuarto tono; «canon in diatesaron».
173. Fol. 181v : Quinto tono; «canon in diapente».
174. Fol. 188v : Sexto tono; «resolutio».
175. Fol. 195v : Mº Alfonso de Blas, Séptimo tono; «canon in vnisonus».[5]
176. Fol. 201v : Octavo tono; sin canon.

b) *Libros manuales (partes sueltas)*

5. Cinco volúmenes de polifonía (Tiple, Alto, Tenor, Bajo y V pars; falta el volumen de la VI pars), de fines del siglo XVI, copiados casi en su integridad por un mismo copista. Muchos de los nombres de los autores quedaron cortados al encuadernarse. Encuadernación en pergamino. Por ser casi todas las composiciones de maestros granadinos de la segunda mitad del siglo XVI, que sólo conocemos por este códice, es tal vez el manuscrito más importante de todo el archivo musical de la Real Capilla. Muestran haber sido muy usados, hasta el extremo de resultar algunas partes casi ilegibles; otras hojas fueron reemplazadas con copias posteriores.

177. Ambrosio de Cotes, *Quomodo sedet sola*, lamentación a 5.
178. Ambrosio de Cotes, *Cogitavit Dominus*, lamentación a 4.
179. Ambrosio de Cotes (?), *Recordare, Domine*, oración de Jeremías.
Falta la 6.ª voz.
180. Ambrosio de Cotes. *Semen cecidit it terram bonam*, motete a 4.
181. Ambrosio de Cotes (?), *Transeunte Domino, clamabat caecus*, motete a 4.
182. A. de Cotes (?), *Ecce nunc tempus acceptabile*, a 4.
183. A. de Cotes, *Non in solo pane vivit homo*, a 4.
184. A. de Cotes, *Visionem quam vidistis*, a 4.
185. A. de Cotes, *Si in digito Dei ejicio daemonia*, a 4.
186. A. de Cotes (?), *Angelis suis Deus mandavit de te*, a 4.
187. A. de Cotes, *Tulerunt lapides Iudaci*, a 5.
188. A. de Cotes (?), *O mulier, magna est fides tua*, a 4.
189. A. de Cotes, *Sacerdos et Pontifex*, a 4.
190. A. de Cotes, *Prudentes virgines, aptate vestras lampades*, a 4.
191. A. de Cotes, *Maria, mater gratiae*, a 4.
192. A. de Cotes, *Beatus Laurentius orabat dicens*, a 4.
193. A. de Cotes, *O lux, beata Trinitas*, a 4.
194-197. Anónimo [¿Cotes?], Cuatro composiciones sin letra, pero con señales de haber sido bastante usadas. El índice del cuaderno del Tiple se refiere a la primera de estas cuatro composiciones con estas palabras : «a 23 ojas la cancion».

5. Este *Magnificat* está escrito por el mismo copista del resto del manuscrito, lo mismo que el título «Del Mº Alfonso de Blas». No sabríamos decir si otras composiciones de este códice pertenecen también a este autor.

198. QUEVEDO [¿BARTOLOMÉ?], *Victimae paschali laudes*, a 4.
199. ANÓNIMO, *Fit porta Christi pervia*, prosa a nuestra Señora, a 4.
200. A. DE COTES, *Veni, Sponsa Christi*, a 4.
201. A. DE COTES, *Filiae Jerusalem, venite et videte Martyres*, a 4.
Véase n.º 28 y nota 4.
202. A. DE COTES (?), *Benedico te, Pater*, a 4.
203. A. DE COTES, *Popule meus*, a 5.
204. A. DE COTES, *Domine Jesu Christe, accipe spiritum meum*, a 6.
Faltan dos voces.
205. A. DE COTES, *Senex puerum portabat*, a 5.
Falta la 5.ª voz.
206. A. DE COTES, *Ibant Apostoli gaudentes*, a 6.
Faltan dos voces.
207. CRISTÓBAL DE MORALES, *Te Deum*, a 4.
208. URREDA, *Nobis datus (Tantum ergo)*, a 4.
209. ANÓNIMO. *Verba mea auribus percipe, Domine*, motete a 4.
210. ALONSO DE TOVAR, *Tua est potentia*, a 5.
211. JUAN DE ARRATIA, *Da pacem, Domine*, motete a 4 «en treçe puntos».
212. JUAN DE RISCOS, *Venite, ascendamus ad montem Domini*, «motete de la oposición de la Capilla Real de Granada», a 5.
213. LUIS DE ARANDA, *Quomodo sedet sola*, motete a 6.
Año 1598; falta una voz.
214. LUIS DE ARANDA, *Regina coeli*, a 4.
215. LUIS DE ARANDA, *Salus populi ego sum*, a 5.
216. LUIS DE ARANDA, *In omnem terram exivit sonus eorum*, a 4.
217. LUIS DE ARANDA, *Domine, ne in furore tuo arguas me*, motete a 4.
218. FINOT, *Videns Dominus flentes sorores Lazari*, a 5.
219. JUAN DE ARRATIA, *Dominus de coelo*, a 5.
220. JERÓNIMO DE ALISEDA, *Beatus Franciscus, dum morti appropinquaret*, a 5.
221. AGUILAR, *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, motete a 5.
222. FRANCISCO GUERRERO, *Dulcissima Maria, amore tuo langueo*, a 4.
223. JERÓNIMO DE ALISEDA, *Quomodo sedet sola*, lamentación a 4.
224. SANTOS DE ALISEDA, *Misericordiae Domini*, lamentación a 4.
225. LUIS DE ARANDA, *Cogitavit Dominus*, lamentación a 4.
226. JUAN DE AVILA, *Circumdederunt me dolores mortis*, motete a 6.
Faltan dos voces.
227. JUAN DE AVILA, *De profundis clamavi ad Te, Domine*, motete a 6.
Faltan dos voces.
228. CRISTÓBAL DE MORALES, *Andraeas, Christi famulus*, a 5.
228 bis. *Videns Andraeas crucem.* 2.ª pars del n.º 228.
229. JERÓNIMO DE ALISEDA, *Ad te levavi animam meam*, motete a 5.
230. JERÓNIMO DE ALISEDA, *Ave Maria*, a 5.
231. SANTOS DE ALISEDA, *O Doctor optime*, a 5.
232. JERÓNIMO DE ALISEDA, *Domine, ne in ira tua arguas me*, motete a 5.
232 bis. *Timor et tremor.* 2.ª pars del n.º 232.
233. ANÓNIMO, *Letanía*, a 5.

234. Ambrosio de Cotes, *Parce mihi, Domine*, lección de Difuntos, a 4.
235. Luis de Aranda, *Laboravi in gemitu meo*, motete a 4.
Falta una voz.
236. Anónimo, *De profundis clamavi ad Te, Domine*, motete a 4 «de tiples».
Faltan dos voces.
237. Cristóbal de Morales, *Simile est regnum coelorum homini patrifamilias*, a 4.
Falta un voz.
238. Cristóbal de Morales, *In illo tempore assumpsit Jesus duodecim*, a 4.
Falta una voz.
239. C. de Morales, *Cum sero autem factum esset*, a 4.
Falta el Alto.
240. C. de Morales, *In illo tempore, cum turba plurima*, a 4.
Falta el Alto.
241. Lusitano (?), Avilés (?), *Quomodo sedet sola*, lamentación a 4.
Falta el Tenor.

N. B. El cuaderno del Bajo pone como autor a Lusitano; el del Alto y de la V pars a Avilés. Véase el n.º 10.

242. Lusitano, *Non est inventus similis illi*, a 4.
Falta el Tenor.
243. Juan de Cisneros, *Quae est ista*, a 4.
Falta el Tenor.
244. Anónimo [= Cristóbal de Morales], *Sancta et immaculata Virginitas*, a 4.
Falta el tiple.

6. *Lybro de Missas, | y Motetes a 4 | Escritos por D.ⁿ Antonio | Navarro, Maestro de Capilla de la | Insigne Yglª Colegial del | Salvador de Gran.ᵈᵃ | Año de 1720.*

Cuatro libros (Tiple, Alto, Tenor y Bajo), escritos en papel todos por un mismo copista, excepto la Misa de Capitán. Encuadernación en piel.

245. Maestro Capitán, *Misa a 4.*
N. B. Es la misma del n.º 25.

246. Anónimo, *Asperges me.*
247. Anónimo, *Missa de Beata Virgine.*
N. B. Faltan el *Benedictus* y el *Agnus Dei.*

248. Anónimo [= Francisco Guerrero], *Ibant Apostoli gaudentes.*
N. B. Véase n.º 26. Son la misma composición.

249. Anónimo, *Iste Sanctus pro lege Dei sui certavit.*
N. B. Es el mismo del n.º 27.

250. Anónimo [= Francisco Guerrero], *Gloriose Confessor Domini.*
251. Anónimo, *Simile est regnum coelorum.*
252. Anónimo [= Jerónimo de Aliseda], *Ave Maria.*
N. B. Es la misma de los n.ˢ 46 y 230.

253. ANÓNIMO [= FRANCISCO GUERRERO], *Caro mea vere est cibus.*

N. B. Véase n.º 40. Son la misma composición.

254. ANÓNIMO, *Justorum animae.*

N. B. Es el mismo del n.º 96.

255. ANÓNIMO, *Exaudiat Dominus orationes nostras.*

N. B. Es el mismo del n.º 84.

256. ANÓNIMO, *Inter vestibulum et altare.*
257. ANÓNIMO, *Erunt signa in sole.*
258. ANÓNIMO, *Cum audisset Joannes in vinculis.*
259. ANÓNIMO, *Beatus Joannes locutus est ad turbas.*
260. ANÓNIMO, *Ego vox clamantis in deserto.*
261. ANÓNIMO, *Ductus est Jesus a Spiritu in desertum.*
262. ANÓNIMO, *Et post dies sex, assumpsit Jesus Petrum...*
263. ANÓNIMO [GUERRERO?], *In illo tempore erat Dominus Jesus ejiciens daemonium.*
264. ANÓNIMO [= FRANCISCO GUERRERO], *Accepit Jesus panes.*

N. B. Es el mismo del n.º 59.

265. ANÓNIMO [= FRANCISCO GUERRERO], *Dicebat Jesus turbis Judaeorum.*

N. B. Es el mismo del n.º 60.

266. ANÓNIMO [= FRANCISCO GUERRERO], *O Domine Jesu Christe.*

N. B. Es el mismo del n.º 62.

267. MAESTRO NAVARRO, *O Crux, ave, spes unica.*
268. ANÓNIMO, *Israël es tu Rex Davidis.*
268 bis. *Coetus in excelsis.*
268 ter. *Plebs Hebraea tibi cum palmis.*

N. B. Son los mismos del n.º 61.

269. MAESTRO NAVARRO, *Tenebrae factae sunt,* «motete a 4 Feria 5.ª in Cena Domini. Para encerrar el Ssmo.».
270. ANÓNIMO [¿NAVARRO?], *Mandatum novum do vobis.*
271. ANÓNIMO, *Te Deum.*

c) *Obras en papeles sueltos*

272. ANÓNIMO, *Arbor decora et fulgida,* a 4.
273. ANÓNIMO, *Credo «Carmelitano»,* a 3, en 6.º tono gregoriano.
Siglo XVII, copia moderna de José Gómez Ruiz; sólo la primera voz y el bajo.
274. ANÓNIMO, *Credo quod Redemptor meus vivit,* Responsorio a 4.
275. ANÓNIMO [¿CABALLERO?], *Deus caritas est,* motete a 3.
276. ANÓNIMO, *Eripe me, Domine,* salmo a 4, «para Vísperas de Dolores». Copia del siglo XVIII.

277. Anónimo, *Israël es tu Rex Davidis*, verso para la Procesión del Domingo de Ramos, a 4.

278. Anónimo, *Misa de Difuntos*, «a 4 y coro de Sochantres».
Siglo xvi; arreglo moderno por José Gómez Ruiz, 1914.

279. Anónimo, *Misericordiae Domini*, Lamentación a 4.

280. Anónimo, *Ne recorderis*, Responsorio a 4.

281. Anónimo, *Nobis datus*, a 4.

282. Anónimo, *O Beatum Apostolum*, motete al Apóstol Santiago, a 4.

283. Anónimo, *O vos omnes*, motete a 4.

284. Anónimo, *Pasión según San Mateo*, a 4.

N. B. Sólo el comienzo.

285. Anónimo, *Qui Lazarum resuscitasti*, Responsorio a 4.

286. Anónimo [= Luis de Aranda], *Regina Coeli*, a 4.

N. B. Es la misma del n.º 214.

287. Anónimo, *Sanctus y Benedictus*, a 4.

288. Anónimo, *Veni, Sponsa Christi*, a 5.
Portada : «V. Bª De quien lo izo : Año de 1754».

289. Anónimo, *Vere languores nostros*, a 4.

290. Anónimo, *Voce mea*, salmo a 4 «para Vísperas de Dolores».

N. B. Copia del siglo xviii, al parecer del mismo autor del n.º 276.

291. Mtro. Alaminos, *Misa a 8*. Copia del siglo xvii.

292. Mtro. Blas [Alfonso de], *Bene fundata est*, a 5.

N. B. Todas las particellas llevan el título «a 5, de la oposición del Castellar».

293. Mtro. Blas [Alfonso de], *Immaculatam Conceptionem Virginis Mariae celebremus*, invitatorio a 4.

294. Antonio Caballero, *Ave, Maris Stella*, a 4.

295. Antonio Caballero, *Ecce Sacerdos magnus*, a 4.

N. B. Es el mismo del n.º 29.

296. Antonio Caballero, *Surrexit Dominus*, invitatorio a 4.

N. B. Existe un «acompañamiento para el órgano», muy posterior, que se limita a transcribir para órgano las voces de la composición original. El papel del Alto pone «motete».

297. Antonio Caballero, *Veni, Sponsa Christi*, a 4. 1762.

298. Maestro Capitán, *Misa* a 4.
Sólo papeles de Alto y Tenor; copia moderna por José Gómez Ruiz. Véase n.ˢ 25 y 245.

299. Fray Francisco Bautista, *Christus natus est nobis*, invitatorio a 5.

N. B. Posteriormente se le añadió el texto *Regem Apostolorum Dominum...*

300. Francisco García, *Misa «factus est repente de coelo»*, a 8.

301. Francisco Guerrero, *Nobis datus*, a 4.
En la portada : «Jueves S.ᵗᵒ»

302. Francisco Guerrero, *Simile est regnum coelorum homini quaerenti...*, a 4.

303. Antonio Luján, *Ascendit Deus in jubilatione*, a 4.
304. Juan Martínez, *Salve Regina*, a 4. 1749.
Es la misma del n.º 44.
305. Mesa, *Sub tuum praesidium*, a 4.
Véase n.º 55.
306. Juan de Miranda, *Gustate et videte*, «motete a 4 del Corazón de Jesús». 1796.
307. Alfonso Mora, *Populo meus*, a 4.
308. Navas (¿Juan de?), *Benedictus Dominus Deus meus*, a 4.
309. Navas, *Lauda anima mea Dominum*, a 4. 1776.
310. Manuel Osete,[6] *Accepit ergo Jesus panes*, a 4.
311. Manuel Osete, *Agatha laetissime et glorianter*, a 4.
312. M. Osete, *Assumpsit Jesus Petrum et Jacobum*, motete a 4 «in Dominica secunda Quadragesimae. In festo transfiguratus est».
313. M. Osete, *Cum complerentur dies Pentecostes*, a 4.
314. M. Osete, *Dicebat Jesus turbis judaeorum*, a 4.
315. M. Osete, *Ductus est Jesus in desertum*, a 4.
316. M. Osete, *Duo Seraphim*, a 4.
317. M. Osete, *Ecce nunc tempus acceptabile*, a 4.
318. M. Osete, *Erat Jesus ejiciens daemonium*, a 4.
319. M. Osete, *Gloriosum Sanctae Liberatae*, a 4.
320. M. Osete, *Haec dies quam fecit Dominus*, a 4.
321. M. Osete, *In dedicatione templi*, motete a 4 «in dedicatione Ecclesiae».
322. M. Osete, *In ferventis olei dolium*, a 4.
323. M. Osete, *Innocentes pro Christo*, a 4, «in die octava SS. Inocentium».
324. M. Osete, *Inter vestibulum*, a 4, 1764.
325. M. Osete, *Iste est Joannes*, a 4.
326. M. Osete, *Jacob autem genuit Joseph*, a 4.
N. B. En la portada, de otra letra, «No se canta».
327. M. Osete, *Maria Magdalene et altera Maria*, a 4.
328. M. Osete, *Posuerunt super caput ejus causam...*, a 4.
329. M. Osete, *Princeps gloriosissime*, a 4. Sólo Tenor y Bajo.
330. M. Osete, *Sancte Paule Apostole*, a 4.
331. M. Osete, *Stans beata Agnes*, a 4.
332. M. Osete, *Stephanus autem plenus gratiae*, a 4.
333. M. Osete, *Super omnia ligna cedrorum*, a 4. «La S.ta Cruz».
334. M. Osete, *Super petram duae victimae*, motete a 4 «in festo S.me Justi et Pastores».
335. M. Osete, *Tu es pastor ovium*, a 4. Sólo el Bajo.
336. Gregorio Portero, *O Crux, ave spes unica*, a 4.
337. Fray José Vila, *Misa «Nuestra Señora de Belén»*, «de 5.º tono gregoriano, a 3 y a 4 y coro de sochantres».
¿Siglo XVI? Arreglo moderno (1914) por José Gómez Ruiz.

6. Los documentos contemporáneos son excepcionalmente inconstantes en la ortografía de este apellido: Osette, Ossette, Osete, Ossete... Esta última la adoptó J. Subirá en su *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona, 1953), pág. 565, que es el único autor, que sepamos, que modernamente ha mencionado este prolífico y excelente compositor y maestro granadino.

2.° Impresos

a) *Libros de Facistol*

1. Francisco Guerrero, *Missarum Liber II* (Romae, apud Franciscum Zanettum, MDLXXXII), dedicado a la «Augustissimae Virgini Mariae, Aeterni Verbi Parenti Incorruptae et humani generis assertrici incomparabili».

N.° 2 de la numeración primitiva del Archivo.
Contiene:

338. Fol. 1v : *Misa «Surge, propera, amica mea»*, a 6 voces.
339. Fol. 21v : *Misa «Ecce Sacerdos magnus»*, a 5, dedicada al Papa Gregorio XIII.
340. Fol. 40v : *«Missa de la Batalla Escovtez»*, a 5.
341. Fol. 62v : *Misa «Puer qui natus est nobis»*, a 4.
342. Fol. 79v : *Misa «Iste Sanctus»*, a 4.
343. Fol. 91v : *Misa «Simile est Regnum Coelorum»*, a 4.
344. Fol. 107v : *«Missa de Beata Virgine»*, a 4.
345. Fol. 119v : *«Missa pro defunctis»*, a 4.

2. Alfonso Lobo, *Liber Primus Missarum* (Matriti, apud Joannem Flandrum, MDCII), dedicado al Deán y Cabildo de Toledo.

N.° 4 de la numeración primitiva del Archivo.
Contiene:

346. Fol. 2v : *Misa «Beata Dei Genitrix»*, a 6 voces.
347. Fol. 22v : *Misa «Maria Magdalena»*, a 6 voces.
348. Fol. 44v : *Misa «Prudentes Virgines»*, a 5.
349. Fol. 68v : *Misa «Petre, ego pro te rogavi»*, a 4.
350. Fol. 85v : *Misa «Simile est regum coelorum»*, a 4.
351. Fol. 102v : *Misa «O Rex gloriae»*, a 4.
Fol. 118 : *«Moteta* ex deuotione inter Missarum solemnia decantanda».
352. Fol. 118v : *Quam suavis es, Domine*, a 6.
353. Fol. 121v : *Quam pulchri sunt gressus tui*, a 6.
354. Fol. 124v : *Ave, Regina coelorum*, a 5.
355. Fol. 126v : *Versa est in luctum cithara mea*, motete a 6 «Ad exequias Philippi II, Catholici Regis Hispaniarum».
356. Fol. 129v : *Credo quod Redemptor meus vivit*, «motete pro Defunctis», a 4.
357. Fol. 131v : *Vivo ego, dicit Dominus*, a 4.
358. Fol. 133v : *Ave Maria*, a 8.

3. Palestrina, *Libro segundo de Misas* (Roma, 1567).
Contiene las siguientes misas:

359. De Beata Virgine, a 4 (tropada).
360. Inviolata, a 4.
361. Sine nomine, a 4.
362. Ad fugam, a 4.
363. Aspice, Domine, a 5.
364. Salvum me fac, a 5.
365. Papae Marcelli, a 6.

4. Tomás Luis de Victoria, *Missarum Libri Duo*, dedicado a Felipe II. Romae, Apud Alexandrum Gardanum, MDLXXXIII.

N.º 5 de la numeración primitiva del Archivo.
Comprende:

366. Fol. 1v : *Misa «Quam pulchri sunt»*, a 4.
367. Fol. 32v : *Misa «O quam gloriosum est regnum»*, a 4.
368. Fol. 50v : *Misa «Simile est regnum coelorum»*, a 4.
369. Fol. 75v : *Misa «Ave Maris stella»*, a 4.
370. Fol. 106v : *Misa «Surge, propera»*, a 5.
371. Fol. 146v : *«Missa de Beata Maria Virgine»*, a 5.
372. Fol. 180v : *Misa «Dum complerentur»*, a 6.
373. Fol. 220v : *Misa «Gaudeamus»*, a 6.
374. Fol. 264v : *«Missa pro Defunctis»*, a 4.

5. Sebastián de Vivanco, *Libro de Misas*, impreso en Salamanca en 1608. Falta la portada.

Volumen de 268 páginas, con tapas de madera y clavos de bronce guarnecidas con chapas de hierro. Al final han sido mutiladas varias hojas.
N.º 6 de la numeración primitiva del Archivo.
Colofón : Salmanticae, excudebat Artus Tabernelius Antverpianus VIII kalendas Octobris, M.DC.IIX.
No figura en Eitner, *Quellen-Lexikon*, ni en Anglés, *Diccionario de la Música Labor.*
Comprende:

375. Pág. 5 : *Misa «Crux fidelis»*, a 6.
376. Pág. 34 : *Misa «Assumpsit Jesus»*, a 5.
377. Pág. 66 : *Misa «Doctor bonus»*, a 4.
378. Pág. 88 : *«Missa super octo tonos»*, a 4.
379. Pág. 112 : *Misa «O quam suavis es, Domine»*, a 4.
380. Pág. 140 : *Misa «In festo B. M. V.»*, a 4.
381. Pág. 168 : *«Missa B. M. V. in Sabbato»*, a 4.
382. Pág. 188 : *Misa «Quarti toni»*, a 4.
383. Pág. 208 : *Misa «Sexti toni»*, a 4.
384. Pág. 228 : *Misa «In manus tuas»*, a 8 (el *Credo* está incompleto).

b) *Partes sueltas*

6. *Motteta* | *Francisci* | *Gverreri* | *In Hispalensi Ecclesia* | *Musicorum* | *Prefecti.* | *Qve partim* | *Quaternis, Partim Quinis, Alia* | *Senis, Alia Octonis* | *Concinuntur* | *Vocibus.* | Venetiis Apud Filios Antonii Gardani. 1570.

5 libros : Superius, Altus, Tenor, Bassus y 5ª et 6ª pars.

7. *Mottecta* | *Francisci Gverreri* | ... Liber secvndvs. Venetiis, Apud Jacobum Vincentium. MDLXXXIX.

5 libros : Superius, Altus, Tenor, Bassus y 5ª et 6ª pars.

8. *Thomae Lvdovici de* | *Victoria. Abvlensis.* | *Motecta.* | Qve Partim, Quinis, Alia, Senis, Alia, Octonis, Alia | Duodenis, Vocibus, Concinuntur : que quidem | nunc vero melius excussa, et alia quam plurima | adiuncta Nouiter sunt impressa. | Permissu Svperiorum. Romae, | Apud Alexandrum Gardanum. MDLXXXIII.

Incompleto : Solo tres libros : Cantus (sin la portada), Altus y Bassus.
N. B. Un *Tantum Ergo* y un *O Domine Jesu Christe* que aparecen en esta edición, pero no en la de Venecia de 1572, no han sido incluidos en la edición de las *Obras Completas* de VICTORIA hecha por F. PEDRELL.

APÉNDICE DOCUMENTAL : HISTORIA DE LOS CATÁLOGOS DE LOS LIBROS DE CANTO DE ÓRGANO EN LA CAPILLA REAL

Año 1536. Es la primera vez que aparece una relación de los libros de canto de órgano de la Capilla Real. Está en el Acta de la primera visita, que por encargo del Rey se hizo de las joyas y objetos de la Capilla Real en 1536; está en el apartado *Libros.* Creemos que esta relación de los libros de polifonía es incompleta. Lo mismo cabe decir de las visitas siguientes hasta la de 1592, en que por primera vez se encuentra un apartado especial para los libros de canto de órgano. He aquí los números de dicha sección que corresponden a los libros de canto de órgano de música religiosa:

N.º 11 [fol. 21] : yten otro libro de papel de marca mayor escripto de mano que es de canto de organo guarneçido en tablas e dos manezuelas cubierto de cuero colorado viejo.

N.º 14 [fol. 21v] : yten vn libro de pergamino grande que se dize pasionario escripto de mano con sus puntos de canto.

N.º 16 [fol. 22] : yten otro libro de papel de marca mayor de canto de organo escripto de mano guarneçido de cuero colorado engrudado.

N.º 18 [fol. 22] : yten otro libro mediano de papel escripto de mano que es de canto de organo y tiene menos vna manezuela.

N.º 20 [fol. 22] : yten otro libro de papel de marca mayor escripto de mano en latin de canto de organo guarneçido con tablas en cuero colorado.

N.º 92 [fol. 24v] : vn libro de canto de organo pequeño con vnas canciones françesas guarneçido con sus tablas y cuero colorado viejo.

N.º 118 [fol. 25] : otro libro pequeño de coplas escripto de mano que se dize con salabria de castilla fecha por juº barba guarnecido de tablas en cuero verde.[7]

Las actas de las visitas de los años siguientes a 1536 se limitan a copiar la de este año; por esta razón sólo transcribiremos de ellas los libros o datos añadidos en cada una, si los hay.

Año 1545.

[Fol. 55] *Libros.* Visitaronse los libros y hallaronse todos los que estan en la visita atrás desta.

Libros que son a cargo del sochantre (describe minuciosamente los numerosos cantorales de canto llano y hacia el final, en medio de ellos escribe):

otro libro de pargamino de canto que tiene el maestro figueroa [maestro de capilla; en la visita de 1547, después de copiar literalmente estas palabras, añade al margen : no pareze].

dos libros de canto de organo que se cargan al maestro de capilla que costaron honze ducados.

Año 1552.

Repite todo lo de la visita anterior, excepto que en el libro de pergamino de canto que tenía el Maestro Figueroa *no añade al margen la nota de la visita de 1545.*

Libros que son a cargo del sochantre para seruicio del choro.

Año 1560.

Hacia el final (fol. 126) anota:

vn façistor de nogal grande donde cantan las missas de canto de organo.

Año 1592.

Es la más importante, pues además de ser la primera que describe detalladamente, y formando grupo aparte, los libros de canto de órgano, es la que servirá de base, en este punto que nos interesa, para las dos visitas siguientes; en efecto, éstas no hacen más que copiar literalmente los libros de canto de órgano tal como los describe esta de 1592, añadiendo al margen (la de 1610) o a continuación (la de 1629) las notas que nosotros, por

7. Archivo de la Capilla Real de Granada, *Libro de Visitas*, fols. 21 ss. Todas las actas siguientes de visitas están tomadas de este mismo volumen, tan importante para la historia de la Capilla Real.

comodidad del lector, incluímos en paréntesis cuadrados después de cada libro. Sólo la de 1610 añade a la de 1592 los *libros de coro que se an hallado de nuebo.*

[Fol. 203v] : *Libros de canto de organo grandes.*
Vn libro de çauallos de misas y motetes con sus tablas.
Vn libro de guerrero de misas colorado.
Vn libro de uitoria colorado con sus tablas.
Vn libro de çauallos de fauordones de uisperas. Esta maltratado. [1629 : hallose muy maltratado.]
dos libros colorados de morales. son de misas. [1629 : estan blancos enrejados.]
tres libros de Palestina. y estan en un cuerpo. [1629 : hallaronse en tres cuerpos enquadernados por si cada uno.]
Vn libro negro de manifica de guerrero. [1629 : hallose con las tablas colorado.]
Vn libro de magnificas de morales en pergamino.
Vn libro de guerrero de misas.
Vn libro de misas de ferias en pergamino de çauallos.
Vn libro uiejo de misas de batallas. [1629 : no pareçio).
dos libros grandes con sus tablas aforrados de blanco de misas.
Vn libro de las veinte misas. [1610 : no se hallo.][8]
Vn libro de fauordones de guerrero con pergamino.

libros pequeños de motetes

ocho libros de bitoria.
seis libras [1610 : libros] de Palestina. [1629 : «dice al margen : falta vno» (sic, aunque en el catálogo de 1610 no se encuentra tal anotación).]
çinco libros de guerrero.
otros çinco libros de guerrero.
otros quatro libros de guerrero. [1629 : no pareçieron. dixo el dicho sochantre que se perdieron a Juan de Aranda siendo versiculario.]
[fol. 204].
çinco libros de çauallos de fabordones.
seis libros de finot aforrados en papel destraça. [1610 : son de ceuallos y otros autores. falta vno.]
quatro libros de morales aforrados en papel destraça. [1629 : no pareçieron.]
quatro libros de la flor, con su pergamino. [1610 : estos quatro libros son de Palestina.]
çinco libros negros de motetes de diuersos autores. [1610 : faltan tres; 1629 : dize el margen faltan tres. no parecieron.]
tres libros de seis misas de diuersos autores. Pareçe por ellos que auian de ser çinco y faltan los dos. [1629 : no pareçieron.]
quatro libros de nicolas gonuerto pareçe por ellos que avian de ser çinco, falta el vno que es el del tiple. [1610 : no se hallaron.]

8. Pero en una adición al mismo inventario de 1610 se corrige (fol. 266v): «aparecio de nuevo».

Año 1610.

[Fol. 265v].

...y demas de lo suso dicho y de lo contenido en el dicho memorial se hallaron en poder de Juan de aranda versiculario los libros de la dicha capilla siguientes:

[al margen] *Libros de coro que se an hallado de nuebo.*

vn libro grande de Alonso Lobo de missas en marca mayor aforrado en carton y beçerro blanco.

otro de thomas de Victoria de misas de marca mayor, aforrado en beçerro colorado y dorado.

Otro por enquadernar de Luis de Victoria de offiçio de difuntos.

Otro por aforrar del mismo autor de cifra de organo. [1629 : este no parecio.]

Otro quaderno de Victoria de missas por aforrar. [1629 : no parecio.]

ocho libros de Victoria todos por aforrar de missas.

Seis libros del maestro cotes de mano de motetes y otras cosas forrados en pergamino. [1629: seis libros del maestro cotes de mano de motetes y otros dos forrados en pergamino.]

Otros quatro libros de guerrero de motetes. [1629 : no parecieron.]

seis cuerpos de motetes de Pedro de Valençuela aforrados en estraça. [1629 : no parecieron mas que los tres.]

otro libro grande de diferentes autores de mano y marca mayor aforrado en pergamino de missas y offiçio de difuntos. [1629 : no parecio.]

Año 1629.

[Fol. 339].

...hallaronse mas dos libros de marca mayor en vecerro y tablas de mano scriptas [sic] en papel el vno de missas y el otro de motetes.

Aquí termina esta serie de catálogos de los libros de polifonía o canto de órgano. El catálogo siguiente es... ¡de 1745!

Y henos de nuevo ante otra manifestación de un problema históricomusical que ha intrigado ya a varios musicólogos : *el problema del siglo XVII.*

En nuestro caso adopta la siguiente forma : por los datos que ofrecemos en esta primera parte del presente catálogo y por el Apéndice primero podemos admirar la rica exuberancia del repertorio musical de la Capilla Real granadina en el siglo XVI (Victoria, Luis de Aranda, Lobo y otros autores que penetran varios años en el siglo XVII pertenecen artísticamente al XVI); vemos también el interés con que el siglo XVI se cuidó de catalogar, una y otra vez, su música (de nuevo, los catálogos de 1610 y 1629 pertenecen todavía al espíritu del siglo XVI : Luis de Aranda, por ejemplo, murió en 1627, pero las composiciones que se conservan suyas son del siglo XVI, no sólo en espíritu, sino también en fecha de su composición, ya que datan, en su casi totalidad, de antes de 1600); luego los catálogos callan, durante más de un siglo, y sólo reaparecen cuando ya el espíritu del siglo XVIII — tan alejado en su mentalidad de la sobriedad polifónica — estaba en todo su apogeo; siendo

además de notar que reaparecen con una precisión de datos y una periodicidad que recuerda a los del siglo XVI : 1745, 1763, 1781, 1792, 1817...

Pero lo más sorprendente no es este lapso del siglo XVII sin catálogos de música; lo verdaderamente extraordinario está en que, excepto insignificantes excepciones, las composiciones de «canto de órgano» conservadas en la Capilla Real, en un gigantesco salto de más de un siglo, establecen un puente directo entre el siglo XVI y el XVIII, dejando en el vacío todo el XVII (Manuel de Osete, por ejemplo, que hemos visto tan bien representado en el catálogo de obras conservadas actualmente, fue maestro de capilla de la catedral desde 1756 hasta 1775; y Antonio Caballero lo era contemporáneamente en la Capilla Real). Es de notar finalmente que en la vecina catedral existe idéntico fenómeno : tampoco en ella se conserva polifonía del siglo XVII.

Y ello no porque los maestros del siglo XVII — lo mismo de la Capilla Real que de la Catedral — no fueran excelentes y prolíficos compositores de polifonía, o no fueran debidamente apreciados por sus contemporáneos y sucesores. He aquí un testimonio capaz de deshacer, por sí solo, cualesquier equívocos sobre el particular : se refiere a Luis de Garay, maestro de capilla de la Catedral de 1645 a 1673, y del que no parece se conserve ninguna composición ni en la Capilla Real ni probablemente en la Catedral:

«Entró [en el Cabildo] el Sr. Razionero D. Joseph Pelegrín y dixo como por el testamento del Sr. Garay, de que era albazea, deja dicho Sr. Razionero [Garay] todas las obras de latín — como son misas y salmos — que auia hecho en el discurso de 40 años que auia sido maestro de capilla en esta santa yglesia, entre las quales auia zinco tomos empezados a trasladar; que si el Cauildo gustaua de mandarlos acauar, que satisfaziéndolo a Monzón lo haria, por quanto se hallaua con los orijinales de dichos zinco tomos; y asimismo pidio a el Cauildo que las misas y salmos que entrega sueltos se sirua el Cauildo no se entreguen a el maestro de capilla [Gregorio López, sucesor de Garay, que no gozaba de demasiada reputación entre los músicos y los canónigos], por la continjenzia de poderse perder, y auer con ellas para muchos años, aunque falte maestro de capilla 30 años, por ser muchos y muy buenos; y que los otros tomos y libro grande se le puede entregar para que use de ellos. Y el Sr. Arcediano respondio dandole las grazias por el cuidado y la adbertenzia que hazia a el Cauildo y que se estimauan mucho por ser de persona tan relebante en su facultad y se atenderia mucho a lo que pedia que no se entregasen a el maestro las obras sueltas; y asimismo que dicho Sr. Pelegrin se lleue los zinco tomos comenzados y los de a Monzón para que acaue dicha obra, que se le satisfara lo que fuere justo.»

«El Arzediano dio notizia como auia dejado a esta santa yglesia el Sr. Garay vn libro grande con zinco misas y otros zinco tomos de misas y salmos; y asimismo zinco libros pequeños por acauar; los quales tenía los orijinales Monzón; que si le parezía a el Cauildo se le podia dar para acauar dichos libros 200 reales; y tambien asi libros como papeles sueltos, por la contingenzia de perderse, se recogiesen y pusiesen en el archiuo de este cauildo, y quando le pareziese a el Cauildo podia mandar sacar alguno de ellos y que se cantase y despues bolberle a el mismo archiuo. Y se acordo se de los 200 reales a Monzón por trasladar dichos libros, y acauados se recojan y se haga ynbentario de todos ellos por orden, con asistenzia del Cauildo del Sr. Chantre, y que se entreguen a el

Sr. Pelegrin por dicho ynbentario y los tenga a disposizion del Sr. Chantre para quando le mandare cantar alguno de ellos.»[9]

¿Qué ha pasado, pues, para que nada o casi nada de esta producción del siglo XVII se conserve? ¿Qué había pasado ya hacia 1745 para que una gran parte de esta música se hubiera ya perdido y no figure en los catálogos de entonces, aunque seguían cantándose asiduamente los autores del siglo XVI y aunque las composiciones de los autores del XVII fueran dignas de mejor suerte, si hemos de juzgar por las pocas que nos quedan?[10]

No podemos extendernos más en otras manifestaciones de este curioso fenómeno histórico, ni creemos que sea éste el lugar adecuado para proponer posibles soluciones a estos enigmas. Hemos querido sólo mencionar el hecho en cuanto se relacionaba con nuestro tema. Terminaremos resumiendo brevemente los principales datos que para la historia de las composiciones polifónicas ofrecen los inventarios del archivo hechos en el siglo XVIII.

Inventario de 1745.[11]

«*Nota 3.ª :* En esta nota se advierte que en los libros y juegos de motetes que ay ya de quatro libretes ya de sinco : no se pueden cantar muchos de los motetes por causa de faltarles â cada vno de los juegos, a vno vn librete o quaderno, y a otros dos. Y esta falta naze de quando en su tiempo se compraron...»

Libros de Missas y Motetes de Canto de Organo. (Describe, además de los que incluimos en nuestro catálogo, los siguientes:)

Libro de Missas : Su Autor Dn Thomas Luis de Victoria. Este libro tiene 98 foxas vtiles en las que se hallan las Missas que la siguiente tabla contiene:

Anña : Asperges.
Anña : Vidi Aquam.
O magnum mysterium.
Vidi speciosam.
Salue : Missa.
Missa de 4.º tono.
Mª trahe me post te.
Mª Ascendit Deus.
Mª pro Defuntis.

En la forma que dicho libro existe:

Este Libro es de imprenta...; y le falta vna oja en el principio de dicho Libro, por lo que no puede seruir la 1ª Missa : tiene todas las ojas remendadas por el lomo : y más tiene hasta 50

9. Actas Capit. de la Catedral de Granada, tomo 18, fols. 43v y 45v; Cabildos de 24 y 27 de octubre de 1679. No hemos hallado ese inventario.

10. Ya se deja entender que hablamos exclusivamente de Granada, o mejor, de su Capilla Real. El que hemos llamado *problema del siglo XVII* se presenta en casi todas las Catedrales españolas, pero no siempre adopta las mismas formas o manifestaciones. Excepciones como Valencia son raras.

11. Hecho por el medio capellán José Antonio Tello de Meneses, por comisión del Cabildo. Se conserva, lo mismo que los siguientes, en el Archivo de música de la Capilla Real.

ojas remendadas por el pie de dicho Libro y sus margenes : y algunas estan manchadas como de aberse mojado; y el forro esta vien maltratado : mas no obstante puede seruir.

Libro de Missas, Motetes y Oficios de Difuntos y otras Obras de Diferentes Autores Y sin titulo de ninguno.[12]

Este Libro tiene 107 foxas, las 102 vtiles en las que se hallan diversas obras de diversos Maestros. Y en ellas ay 4 Missas, las 3 â 4 vozes y la vna â 8 vozes; y vna de las de a 4 vozes se canta los Sabados para la Missa de la Virgen, y en los Aniversarios, que se celebran de Mussica a quatro: mas: se halla vn oficio de Difuntos todo entero: mas ay vn invitatorio duplicado y lección 3.ª del primer nocturno [de difuntos] que es la que ay constumbre de cantar en las Reales Honrras que se zelebran por los Señores Reyes Catholicos, assi en las de Enero como en las de Noviembre: Mas, ay para las ferias 2.ª: 4.ª y 6.ª de Quaresma los Domines y el verso Ajuva nos Y vn motete que dize In jejunio y vnos pasillos para la Pasion de la Dominica Ympalmis: Mas, ay vn Credo a 4 vozes de primer tono, el que se canta solo en las dominicas de Quaresma y en las que no ay organo: Mas, ay dos psalmos de In Exitu Israel. Y todo lo dicho consta y pareze en dicho Libro.

En la forma que existe dicho Libro:

...Y en esta forma esta dicho Libro y puede seruir aunque no el todo de sus obras porque la Mussica no es la mejor la de algunas obras.

Libro de Missas Motetes, y oficios de Difuntos sin nombre de Autor, pero le dan el siguiente de Capitán.

Este Libro tiene 258 foxas vtiles en las que se hallan las Missas, motetes, psalmos, Salues, Oficios y otras obras que la siguiente tabla contiene:

Anña Vidi Aquam a 4.
Anña Asperges a 4.
Missa a 4.
Missa a 4.
Missa de requiem a 4.
Missa de feria a 4.
Inuitatorio a 4.
Parze mihi a 4.
Memento mei a 4.
Ne recorderis a 4.
Qui Lazarum a 4.
Memento a 4.
Requiescat in pace a 4.
Motete de Defuntos a 4.
Prossa a 4.
Domines a 4.
Adjuva nos a 4.
Lumen ad reuelationem, para presentacion de Palmas a 4.
Primera parte a 4.
Segunda parte a 4.
Tercera parte a 4.

Psalmos

Dixit Dominus a 4.
Beati omnes a 4.
Beatus vir a 4.
Laudate a 4.
Laudate Dominum a 4.
Letatus sum a 4.
Nisi Dominus a 4.
Credidi a 4.
Lauda a 4.
Memento Domine a 4.
In exitu Israel a 4.
Domine probasti a 4.
Benedictus a 4.

12. Creemos que corresponde al manuscrito n.º 1 de nuestro catálogo; copiamos, sin embargo, esta descripción, parte porque ofrece algunas diferencias con el manuscrito, y sobre todo por las varias referencias curiosas que da respecto al uso litúrgico de algunas composiciones.

Hymnos

SS. Philipi et Jacobi a 4.
Ascensio Domini ad n[onam] a 4.
Gloria tibi Domine a 4.
SS.^{ma} Trinitatis a 4.
Veni Creator a 4.
Nobis natus a 4.
S.^{ti} Joannis Baptista a 4.
SS. Petri et Pauli a 4.
Ave Maris Stella a 4.
Triumph. S.^{te} Crucis a 4.
S.^{ti} Jacobi a 4.
Transfiguratio a 4.
S.^{ta} Maria Magdalene a 4.
Natiuitas Domini a 4.
S^{ti}. Stebani a 4.
Comune Apostolorum a 4.
SS. Ynnocentis a 4.
SS. Conf.[essorum?] a 4.
Epiphaniae a 4.
Magnificat a 4.
Salue a 4.
Salue a 4.
Salue a 4.

Como existe dicho Libro:

Este Libro está escrito en papel de marquilla y la Mussica es de mano escripta: tiene en lugar de tablas cartones forrados en badana encarnada: ...tiene ojales y votoncillos de badana: y se le hallan hasta 79 ojas remendadas; y las mas estan manchadas como de averse mojado. Mas todo el puede seruir mui vien.

Libro para solo Missas de ferias de Quaresma. Su Autor D.^{n} Alonso Blas y Sandoval, Maestro que fue en esta R.^{l} Cap.^{a} de Su Mag.^{d}

Este Libro tiene 24 foxas vtiles en las que se halla solo Kiries Sanctus y Agnus: los que siruen desde la feria 4^{a} Cinerum hasta la feria 4^{a} de la Semana mayor, todos los días que son ferias; y para la segunda, 4^{a} y sexta de la Semana ay versso Adjuva nos; y mas vnos passillos de Mussica para la Passion de la Dominica yn palmis, y para la feria 4^{a}; que todo lo referido, ay practica de cantarlo, por lo proprio de su Mussica para semejante tiempo.

En la forma que existe:

Este Libro es de papel de marca, mano escripto: ...Y solo tiene vnas dos ojas mal tratadas, pero lo demas de el esta bueno y mui vtil para tan santo tiempo.

Libros de Motetes en juegos de quatro y sinco Libros de diferentes Autores. Veasse la nota 3^{a} que esta al folio...

(Describe los mismos que se conservan actualmente, *excepto el ms. n.º 6*; de los motetes de Victoria — n.º 8 de nuestros «*impresos*» — existían 4 libros.)

Motetes sueltos en papeles de diversos Maestros. Ay quatro.

Estos Motetes estan sueltos: y son los siguientes:

de la Dedicacion de la Yglesia: vno: a 5 vozes que dize Bene fundata est del Maestro D.^{n} Alonso Blas.
Para las Dominicas per annum: vno: a 4 vozes que dize Deus charitas est.
Para el dia de S.^{r} S.^{n} Joseph: vno: a 4 vozes que dize Joseph fili Dauid de Maestro Blas.
Para el comune non virginum: vno: a 4 vozes que dize Simile est Regnum Celorum.

Estos quatro Motetes son los que ay sueltos en papel comun; mano escritos; y algo trauajossos por la falta de que no se trasladan: y si estos, y los demas juegos de Motetes, y Libros de Missas, no se componen las faltas que en ellos se hallan, dentro de mui poco tiempo se destruiran y sera vien dificultosso encontrar otros Libros.

Inventario de 1781

El inventario de 1763 no ofrece datos nuevos, pues no es más que una revisión muy sumaria del de 1745. Este de 1781 marca una nueva dirección, sintomática de los nuevos tiempos y de su cambio radical respecto de las épocas anteriores : hecho por el maestro de capilla Antonio Caballero, es, como los anteriores, detalladísimo, pero ya no copia los libros antiguos : se limita a las *obras en papeles sueltos de autores «modernos»*. En este sentido se puede decir que toma una dirección diametralmente opuesta a la del inventario de 1745: éste, en efecto, se limita a los libros en estilo «clásico»; y de las composiciones en papeles sueltos sólo menciona cuatro, *porque son «en estilo antiguo»*; omite, por tanto, todas las del «estilo moderno»;[13] en cambio, el de 1781 — y lo mismo los siguientes, que dependen de él — sólo incluye las obras de los autores contemporáneos, y entre ellas presta tal atención a las «modernas», que las del estilo antiguo quedan totalmente en la penumbra, cuando no del todo olvidadas. Por eso, el estudio más detallado de estos inventarios ofrece más interés para las partes siguientes de nuestro Catálogo — polifonía con acompañamiento continuo, composiciones con acompañamiento orquestal... — que para la presente.

13. La evolución de la música religiosa tenía también en España una historia ya muy larga. Las palabras «moderno», «antiguo», «clásico», de estos párrafos tienen, pues, un significado relativo, y más que a innovaciones se refieren a afianzamiento de tendencias artísticas, algunas de las cuales llevaban ya mucho tiempo de existencia.

La jeringonza en la actual tradición

Por Bonifacio GIL GARCÍA

Resulta curioso observar cómo, a través de más de cuatro siglos de permanencia, ha sido objeto de hondas transformaciones el baile popular *La jeringonza*, tanto en la música como en el texto, aparte el modo de usarlo.

No siéndome posible en estos momentos consultar el copioso material que posee en Barcelona el Instituto Español de Musicología, donde es de prever existan ejemplos que pudieran permitir un estudio más exhaustivo en el área geográfica de la Península, acaso haya que considerar incompleto este trabajo. De todos modos, con los documentos ya publicados y los por mí recogidos (aún inéditos), pretendo ofrecer un panorama de alguna extensión que sirva de orientación para estudios ulteriores.

Como ya es sabido, la primera noticia de tan popular baile se debe al vihuelista y compositor español Miguel de Fuenllana, al publicarlo en su famosa obra *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, Sevilla, 1554.

Fue un acierto del Maestro el llevarlo a las prensas, acaso percatado de la difusión en el futuro, dada la singularidad del texto y la soltura rítmica de la melodía. Por el uso que hoy tiene (aunque vario), es de imaginar que en su tiempo estaría destinado para expansiones populares, no obstante la significación religiosa de la letra.

Si del nombre se trata, son bastantes las denominaciones con que se le designa. El que fue decano de los folkloristas españoles, don Francisco Rodríguez Marín, previas unas interesantes demostraciones filológicas, fija el término *jeringonza* como el más exacto.

Veamos por provincias los títulos del baile o el nombre que se desprende del texto:

Caringosa, Cariñosa o *Carrigosa*: Cataluña.

Ciringoncia: Cáceres.

Gerigonza: Sevilla (en la misma canción, quizá por error, también expresa *Geringonza*), Granada y León (con *jota*).

Geringosa: Asturias, Salamanca (también con *jota* en transcripción moderna), Teruel, Logroño y Cáceres.

9. — Inst. Esp. de Musicología

GIRIGONZA, sobre el texto de Fuenllana.

Jeringoncia: Toledo.

JERINGONZA: Ciudad Real, Murcia y Cáceres.

Jeringoza: Cádiz.

Jirigoncia: Badajoz.

Laranza: Toledo.

Peringosa: Burgos.

En otras versiones, como se verá, la palabra jeringonza o derivados está omitida. En su lugar dice *la tonadilla del fraile, la danza del baile*, etc., o bien se suprime el texto.

El uso a que se destina, modernamente, es el que sigue:

Fiestas patronales: Ávila.

Fiestas de barrio: Teruel.

Diversiones públicas: Asturias.

Veladas familiares: Burgos y León.

Bodas: Granada, Murcia y Toledo.

Faenas de la vendimia: Ciudad Real.

Navidad: Sevilla.

Carnaval: Ávila y Cáceres.

Para uso de niñas: *a)* En dos filas: Badajoz y Santander.

b) En corro: Cádiz, Ciudad Real, Ávila, Logroño, República Dominicana y Argentina.

c) Sin señalar formación: Salamanca y Toledo.

Sin referencias sobre su uso: Zamora, Salamanca, Cáceres y Lérida.

El ritmo ternario que ofrece la melodía de Fuenllana ha sido suplantado en algunas ocasiones por el binario y aun por el mixto. Como caso curioso de evolución, haré un resumen de unos y otros conforme a los treinta y dos ejemplos que tengo a la vista:

Ritmo ternario: Ciudad Real, Cáceres (tres ejemplos), Badajoz (dos), Salamanca (dos), Zamora, Asturias (dos), Burgos (dos), Logroño, Toledo (tres), Ávila (tres), Teruel, Lérida, Sevilla y Granada. Total: 24.

Ritmo binario: León, Santander (aun siguiendo más tarde compases de seis por ocho y nueve por ocho), Logroño, Ciudad Real (aun siguiendo más tarde el compás de seis por ocho), Cádiz, República Dominicana y Argentina. Total: 7.

Ritmo mixto: Murcia (predominio del ternario; el binario sólo ocupa en el centro un giro de corta extensión).

En síntesis, el ritmo de Fuenllana ocupa la casi totalidad de la ejemplificación, de

biéndose también incorporar el mixto. En cuanto al binario, coincide que sus ejemplos (a excepción de León) están destinados para uso de las niñas, quienes han procurado una adaptación temperamental, reduciendo al propio tiempo los textos, o sea el discurso de la pieza.

Acerca de los modos, el *mayor*, que acusa el ejemplo de Fuenllana, ha evolucionado hacia el *menor* e incluso al *bimodal*. Veamos según provincias y varios países hispanoamericanos:

Modo mayor: Ciudad Real (dos versiones), Cáceres (tres), Badajoz, Salamanca (dos), Zamora, León, Asturias, Santander, Burgos, Logroño (dos), Ávila, Teruel, Lérida, Murcia, Granada, Cádiz (con sensible bemolizada), Sevilla, Toledo (dos), Argentina y República Dominicana. Total: 26 (una de las versiones de Cáceres aparece con la sensible bemolizada, como Cádiz).

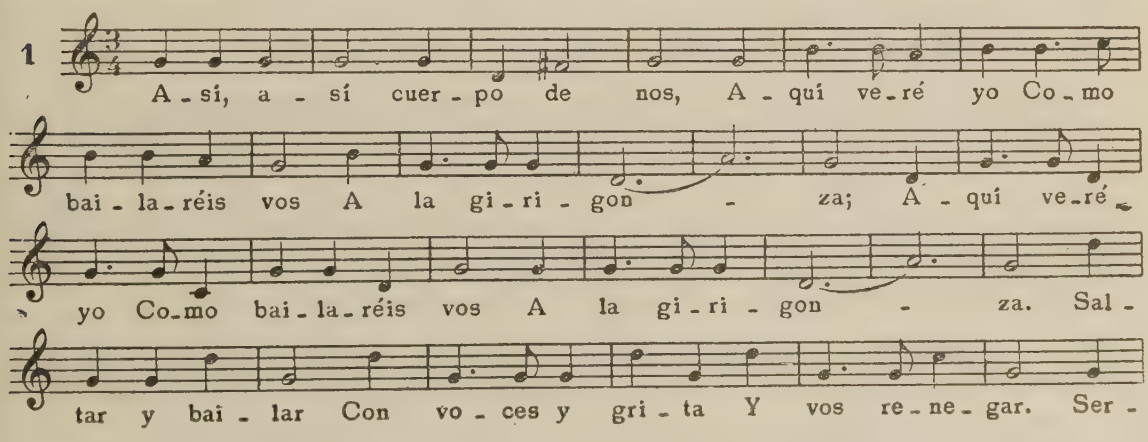
Modo menor: Asturias, Burgos, Ávila, Toledo y Badajoz. Total: 5.

Bimodal: Ávila (con predominio del *menor*; al *mayor* va en modulación pasajera).

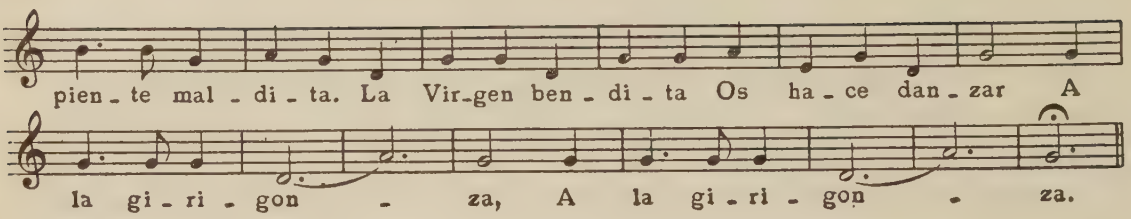
Como se ha visto, las deturpaciones modales son insignificantes. La tradición, pues, ha conservado en su mayoría el modo mayor original, casi exactamente en la misma proporción del ritmo ternario.

Ejemplificación

1. Principiaré por el tema base, el de Fuenllana (del que me iré ocupando oportunamente), transcrito por el malogrado folklorista Eduardo M. Torner y publicado en su importante trabajo *La canción tradicional española*:[1]



1. Tomo II de *Folklore y costumbres de España*, pág. 123, Casa Editorial Alberto Martín, Barcelona, 1931.



LA JERINGONZA EN LAS FIESTAS PATRONALES

2. Se usa aún en Navarrevisca (Ávila) durante las fiestas que se celebran el 15 de septiembre. Tiene lugar en la plaza. Generalmente, intervienen jóvenes de ambos sexos que aún no han salido del pueblo.

El ejemplo tiene un carácter de estribillo, pues siempre le precede una copla amatoria, cuya música del comienzo es la misma con que termina la jeringonza.

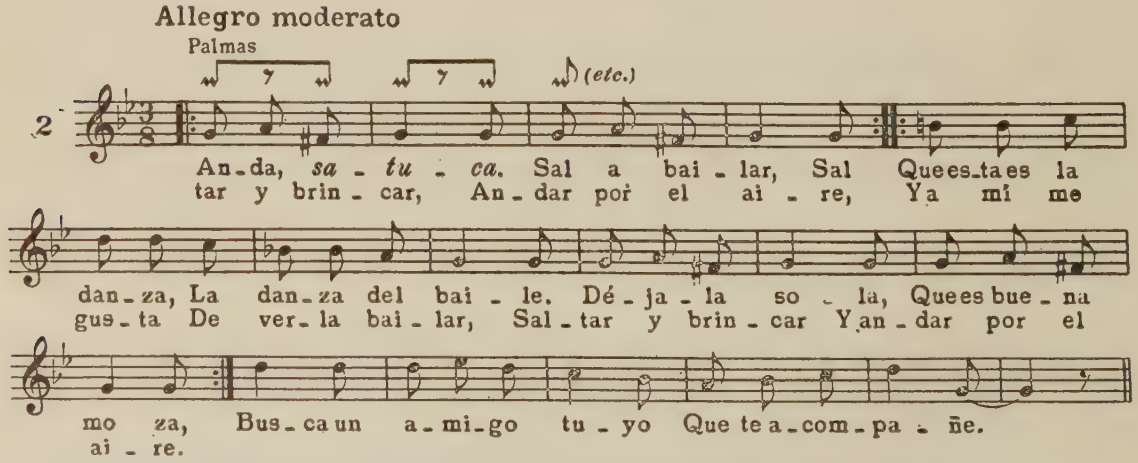
Los jóvenes forman corro, colocándose una pareja en el centro. Según el texto (que varía en «sola» por «solo», «que es buena moza» por «que es un buen mozo», «verla» por «verle», «una amiga tuya» por «un amigo tuyo») se va procediendo a la sustitución de uno o una de la pareja del centro por los jóvenes que forman la rueda, ejecutando lo que expresa la letra.

Por lo general, si se queda sola la chica, elige ésta a un chico, o viceversa.

Canta el círculo con el batido de palmas, repitiendo el baile cuantas veces exija el número de jóvenes que van entrando en el centro.

La melodía (en modo menor y de fondo muy tradicional en varias regiones) acusa una rápida transición al mayor.

La primera repetición y principio de la segunda sigue la huella melódica de los seis primeros compases del canto de Fuenllana, ejemplo anterior.[2]



2. GIL GARCÍA, B., *Misión a la provincia de Ávila* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1959.

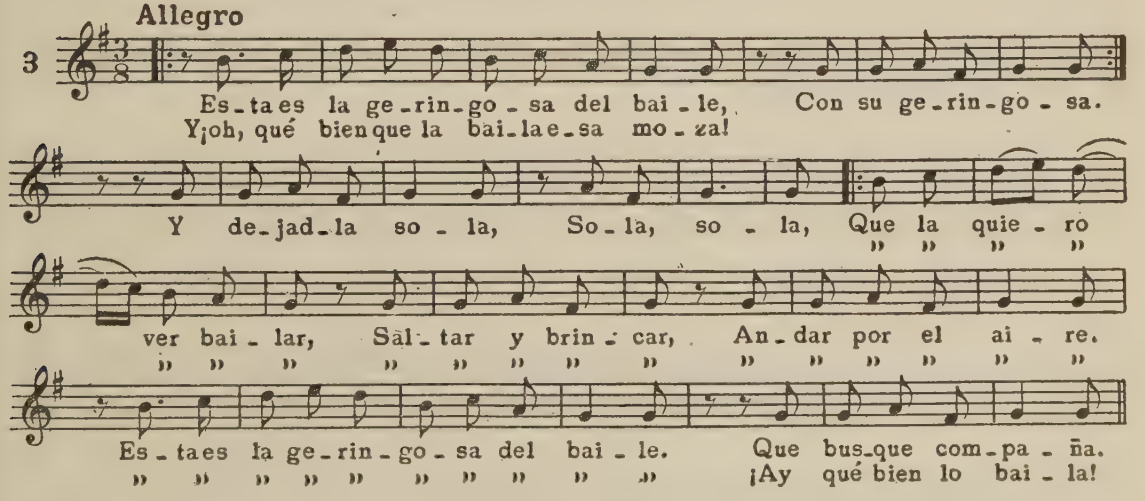
En las fiestas de barrio

3. Se viene ejecutando «desde tiempo inmemorial» en Albalate del Arzobispo (Teruel), en las fiestas de los diversos barrios de la localidad.

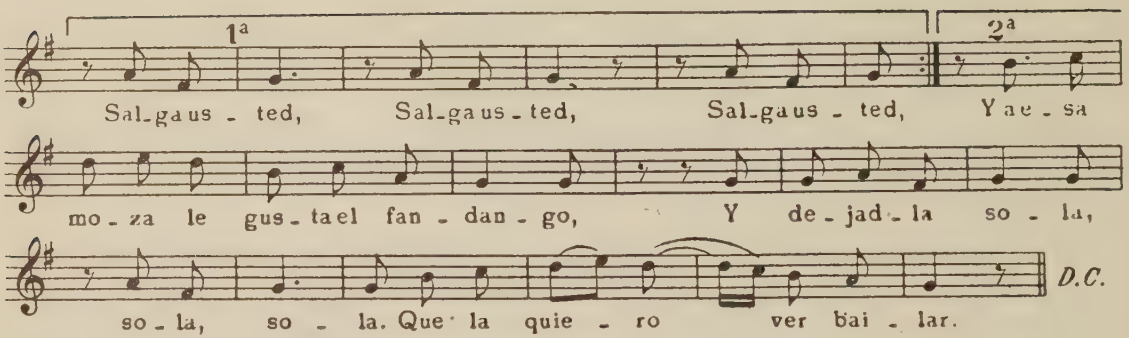
Es costumbre, casi general, que al anochecer enciendan una hoguera. Junto a ella sitúan a una moza que comienza a bailar a estilo de jota al comenzar el canto. Éste, a veces, es acompañado con palmadas por algunos de los oyentes, siguiendo el ritmo de la melodía que es interpretada por un grupo de mozos y mozas formando círculo alrededor de la hoguera. Cuando se llega a las palabras «que busque compaña», la bailadora saca del corro al mozo o moza que quiera. Ya en pareja, siguen bailando. Cuando al final de la canción cantan «dejadla sola», pasa la pareja a engrosar el círculo, del cual sale otra moza para comenzar de nuevo el baile, que se repite hasta agotar en la rueda el número de mozas.

El autor supone sea un canto importado, basándose en la semejanza musical con la canción de la provincia de Toledo titulada *Lagarteranas*, dándose también la circunstancia del parecido (en melodía y texto) con el ejemplo de Murcia que más adelante se verá.

Aceptando la semejanza referida, el ritmo es netamente de jeringonza, pues coincide en los versos cortos con la abulense que ha precedido y con otras que seguirán.[3]



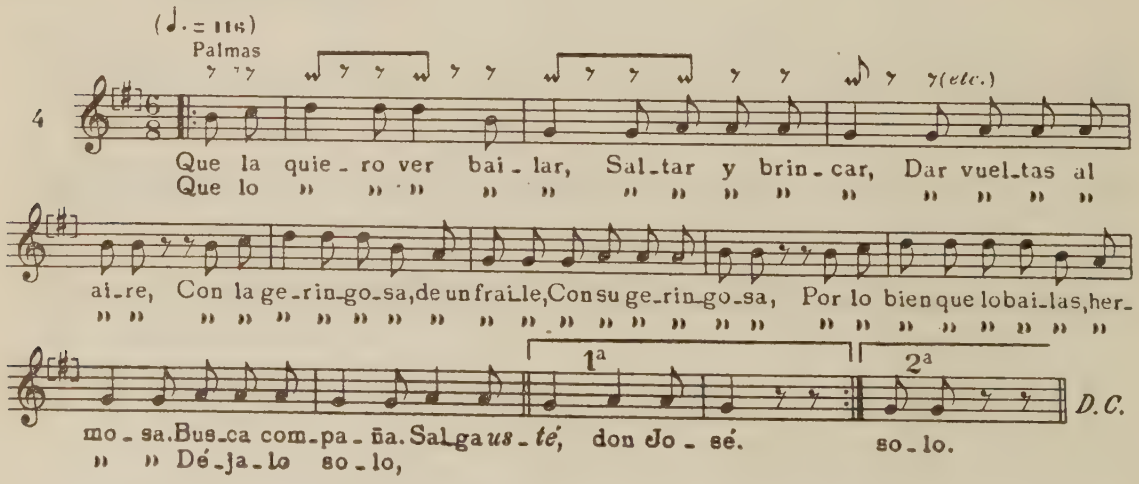
3. Arnaudas Larrodé, M., *Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel*, pág. 189, Zaragoza, 1927.



En las diversiones públicas

4. Por la descripción que de este baile hace el autor, se desprende tenga lugar en sitio público, de acuerdo con la vida demosófica de Asturias; mas no lo reseña, ni tampoco en qué ocasión. Como transcrito en Oviedo, es de suponer se use en algunos de los barrios del suburbio.

Ejecútase también formando corro por hombres y mujeres. La persona (hombre o mujer) que se coloca en el centro, da un pequeño salto a cada golpe de palmas con los brazos en alto y produciendo una percusión imitando la de castañuelas. Al «busque compaña», el bailador designa a una de las personas del círculo, quien va avanzando hacia el centro mientras se canta «salga *usté*, don José», sea hembra o varón el designado. Sale del centro el primer bailador, cuando lo expresa el texto, y se une a la rueda; repitiendo la diversión como en los ejemplos anteriores.[4]



4. Martínez Torner, E., *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, n.º 48, págs. 18 y 210, Madrid, 1920.

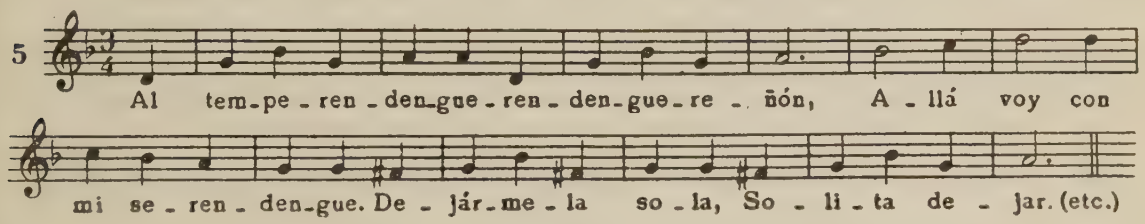
5. El mismo recopilador expresa que esta versión está «mucho más cerca que la anterior» con respecto a la de Fuenllana. Salvado el modo (que en la presente está en *menor*), coincide, efectivamente, con los reposos al *segundo grado* y en algún ligero diseño (*dominante-tónica*, etc.).

Más estrecho contacto guarda con la abulense (n.° 2, primer miembro de la segunda repetición, deducido el contraste *bimodal*) al examinar el pasaje del centro de la asturiana que el autor presenta incompleta en la música. El texto es el siguiente:

«Al temperendenguerendenguereñón,
allá voy con mi serendengue.
Dejarme sola,
solita dejar,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar
y andar por el aire.
Esta es la tonadita
que trajo un fraile.»

El recopilador da la misma explicación sobre su uso para los dos ejemplos, razón de que los estampemos juntos.

Debo aclarar que el primero de ellos aparece también incompleto, mas es el mismo que figura en el *Cancionero* mencionado.[5]



En las veladas familiares

6. Burgos nos brinda dos canciones *A lo llano*. La primera, que ahora se trata, la titulan *La Geringosa* (o *Peringosa*) en los partidos judiciales de Roa, Aranda de Duero y Salas de los Infantes.

En las noches de invierno se suelen reunir en los pueblos gran número de vecinos en un local espacioso. A estas reuniones llaman *Veladas nocturnas*, donde los hombres comentan los acontecimientos del día; las mujeres hilan, mientras los mozos y mozas cantan y bailan.

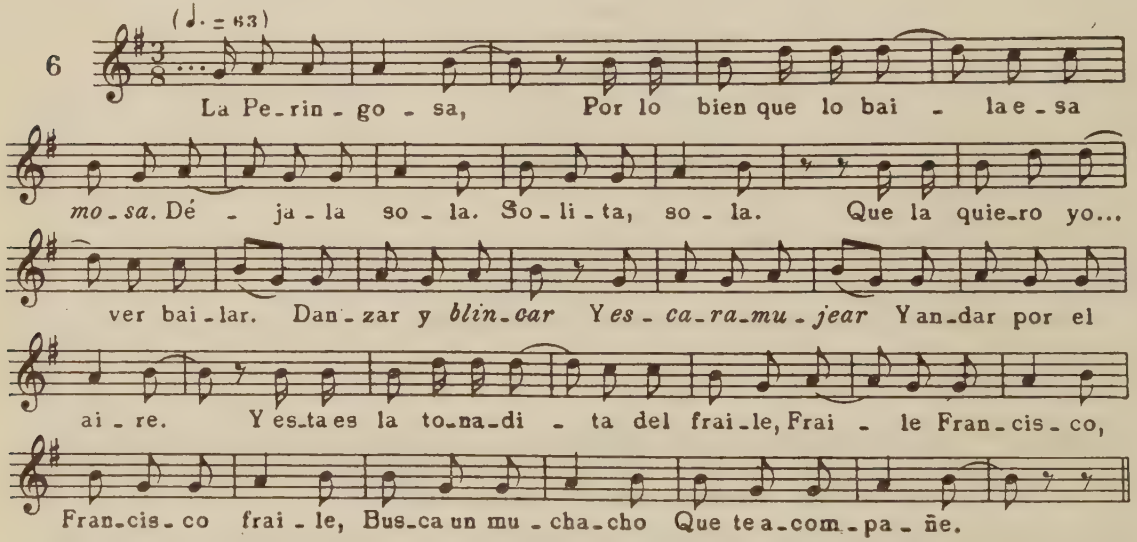
5. Martínez Torner, E., *La canción tradicional española*, ob. cit., pág. 125.

Por el texto poético se desprende que el baile encierra las mismas características que los números anteriores en cuanto a su iniciación por una sola persona, a quien indican (al final de la letra) busque un mozo para bailar juntos.

En el ejemplo precede una copla amatoria (dirigida a la moza) cuya música es análoga al tema que nos ocupa.

El Maestro Olmeda hace mención de *La Geringosa* en la parte literaria (pág. 140), si bien en la canción emplea el título *La Peringosa*, de acuerdo con el término que figura en la poesía.

Los contornos melódicos son muy semejantes a los del n.° 4 (Asturias), no el ritmo, pues le presta otra fisonomía discursiva.[6]



7. El mismo autor trae a continuación (pág. 152) otro baile con el título *El Trepeletre*, según se denomina en los partidos de Castrogeriol, Lerma y Briviesca.

Como el número anterior, comienza con una copla de seguidilla ya conocida:

«Cómo quieres que tenga | la cara blanca...»,

con música que en parte figura al terminar el baile. Éste es de suponer empiece con una pareja, por cuanto el autor dice (pág. 140):

«Es de advertir que uno de las bailadores, cuando lo demanda el cantar, ha de quedar solo; y ha de hacer una mímica apropiada a las insinuaciones que le hacen las cantoras al decir:
"Dejádmele solo | a mi *perindolo...*"»

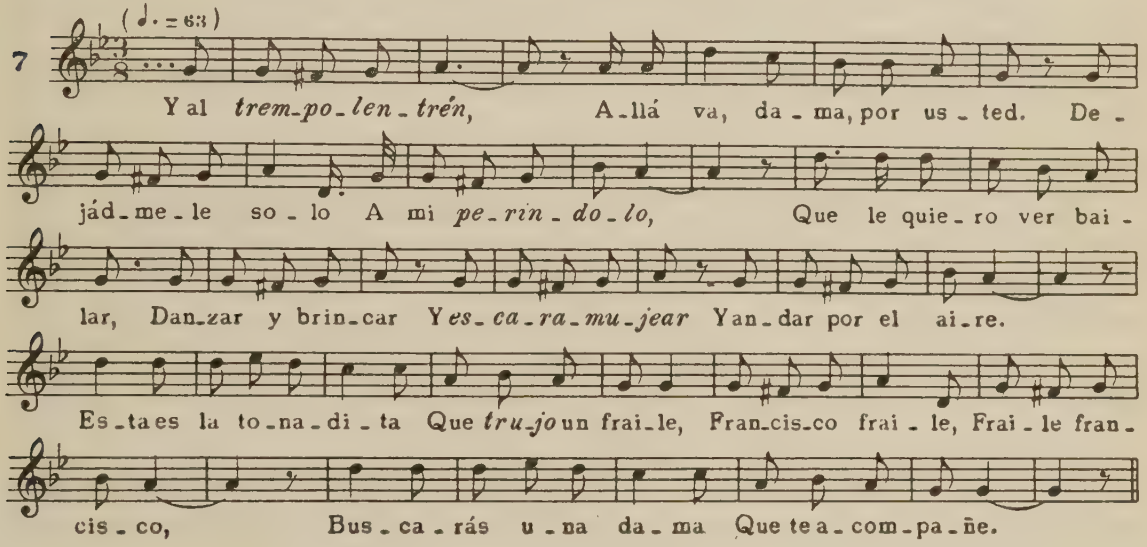
6. Olmeda, F., *Folklore de Castilla* o *Cancionero popular de Burgos*, pág. 151, Sevilla, 1903.

Añade a continuación:

«Las cantoras aún suelen agregar otras cosas, cuando el cantar llega a este punto:
"y *escaramujear* | y andar por el aire".
El *bailador solista* debe procurar hacerlas irremisiblemente bajo pena de un descrédito *muy vergonzoso* como bailador.»

Según los dos últimos versos (aquí confirma la suposición de referencia), el mozo escoge a una moza para comenzar de nuevo.

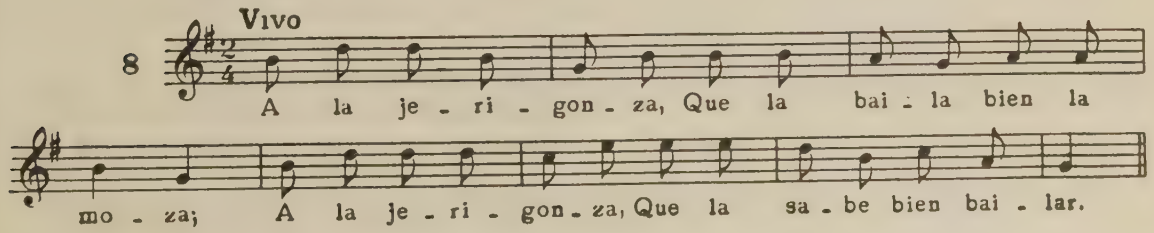
Prescindiendo de la diferencia modal con respecto al ejemplo de Fuenllana, aquí se observan mayores concomitancias que las expuestas en el n.° 5 (Asturias).



8. Este baile maragato está exento del interés que reflejan los ejemplos ya señalados. Es ejecutado por una pareja de mujeres o mujer y hombre.

A la frase que lleva el texto de la jeringonza (que es donde termina) sucede otra con música muy parecida, que contiene estos versos:

«*Viniorun* las *morizas* | del *outru* lugar;
echáronye una fresca, (bis) | volviéronsela a echar.»



Dice el autor:

«Este baile consiste en brincar acompasadamente echando un pie atrás y otro adelante a un mismo tiempo, y de tal modo que a cada transición quede alternativamente entrelazado el pie derecho o el izquierdo de uno con otro; por cuyo motivo no pueden distanciarse, pero sí moverse en una misma dirección de atrás a adelante o viceversa y girar en derredor. Suele ejecutarse en reuniones íntimas, ordinariamente de puertas adentro.»[7]

La jeringonza en las bodas

9. En Loja, (Granada) después del banquete nupcial, es muy corriente que los invitados organicen el baile.

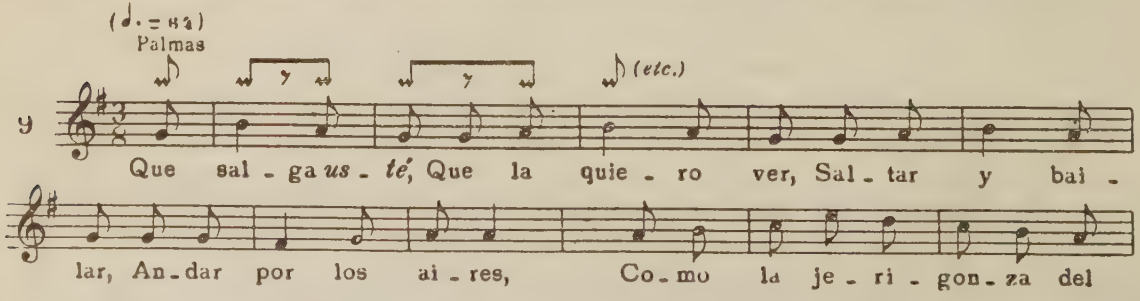
Forman dos filas. En una se sitúan los hombres y en la otra las mujeres, dándose el frente.

Al comenzar el canto se coloca entre las filas (en el centro) una pareja (a veces una sola persona) que va ejecutando cuanto expresa el texto: saltar, bailar, andar a grandes zancadas, salida del hombre o mujer y buscar pareja quien se quede solo. Cuando el baile vuelve a comenzar, seguidamente entra en el centro de las filas la persona elegida. Si ésta se resiste (lo que ocurre muy a menudo por ser objeto de jolgorio), el coro de las filas repite (cantando) las veces necesarias el giro del principio, «Que salga *usté*», hasta que lo hace aquélla.

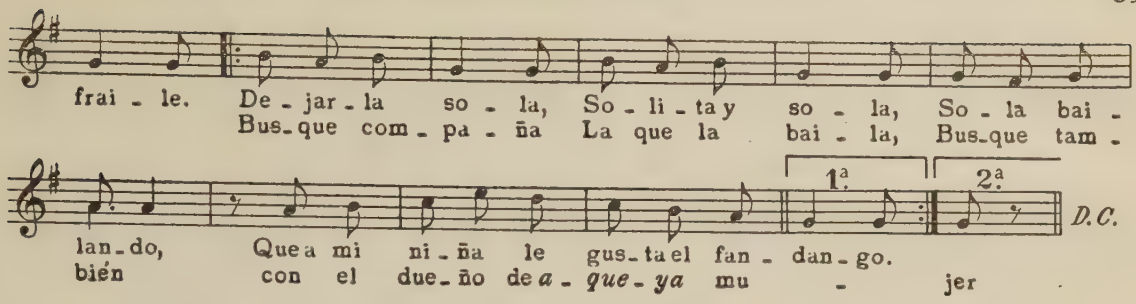
Se elige siempre al del sexo contrario.

A veces organizan el baile las niñas en la misma boda o bien fuera de ella (en sus propias diversiones), interpretándolo en la misma forma. Si es en bodas, intervienen también los niños.

Algunos giros, principalmente en los del reposo al segundo grado, hacen recordar la música de Fuenllana. En la frase terminal «Como la jerigonza del fraile», que así también finaliza la canción, obsérvanse contactos melódicos con el n.° 3, de Teruel.[8]



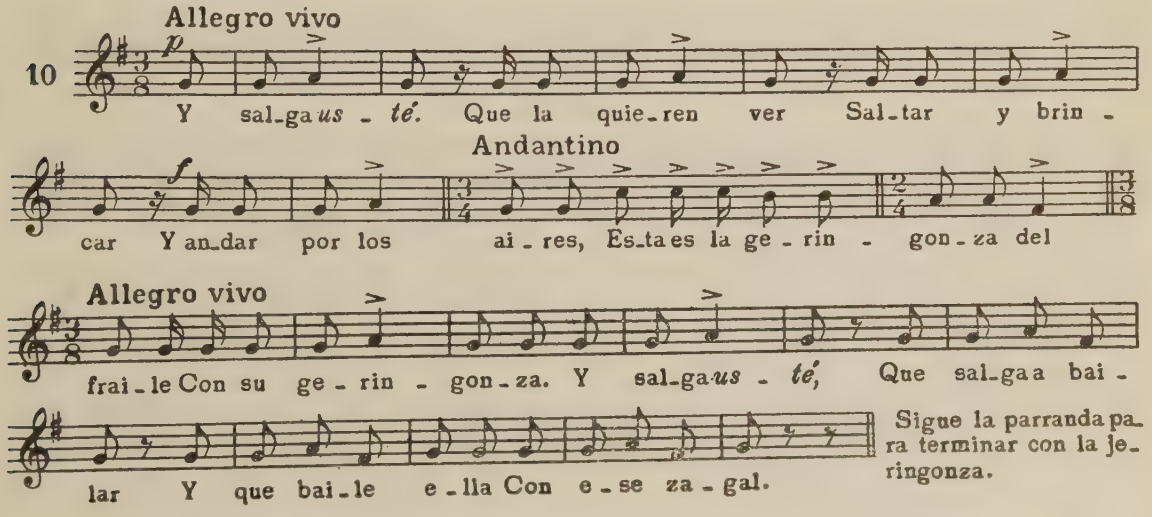
7. Blanco, Venancio, *Las mil y una canciones populares de la región leonesa*, vol. III, pág. 32, Astorga, 1934.
8. Gil García, B., *Misión a la provincia de Granada* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1946.



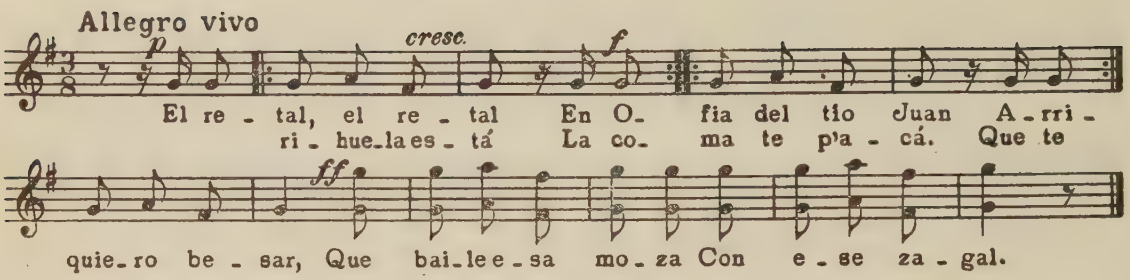
10. En Murcia se interpretaba la jeringonza antes y después de la llamada *Parrandas del medio*, si bien la introducción rítmica es de la parranda. Ésta se encuentra ya en desuso, sospechando haya también alcanzado al baile objeto del presente estudio, por estar a ella unido. En la colección de Verdú,[9] de donde he tomado el ejemplo, no se encuentra dato alguno sobre su uso. Mas en la obra de Emilio Ramírez,[10] al tratar de la parranda, saca a colación la celebración de una boda en la huerta murciana, a cuyo término «la gente moza forma un pintoresco cuadro bailando bajo el emparrado de la barraca». A esta boda se refieren asimismo las poesías de Enrique Soriano que figuran en dicha publicación.

Nada nuevo encuentro en el texto poético en cuanto a lo ya apuntado, a no ser el del final, que resulta curioso. Por él vemos que participan parejas de jóvenes de ambos sexos.

La mayor identidad melódica consiste en los insistentes fragmentos que giran en torno a la *tónica* («que salga a bailar», etc.), como se ha visto en los n.ˢ 2 y 3, de Ávila y Teruel, respectivamente, y la gravitación de la *tónica-supertónica-tónica* (ejemplo: al principiar) que se ve en Fuenllana (reposos) y en el número cuatro (Asturias), final de la canción.



9. José Verdù, *Colección de cánticos populares de Murcia*, pág. 110, n.º 36, Barcelona, 1906.
10. *Cuadros murcianos*, A. Matamala, Madrid, 1921.

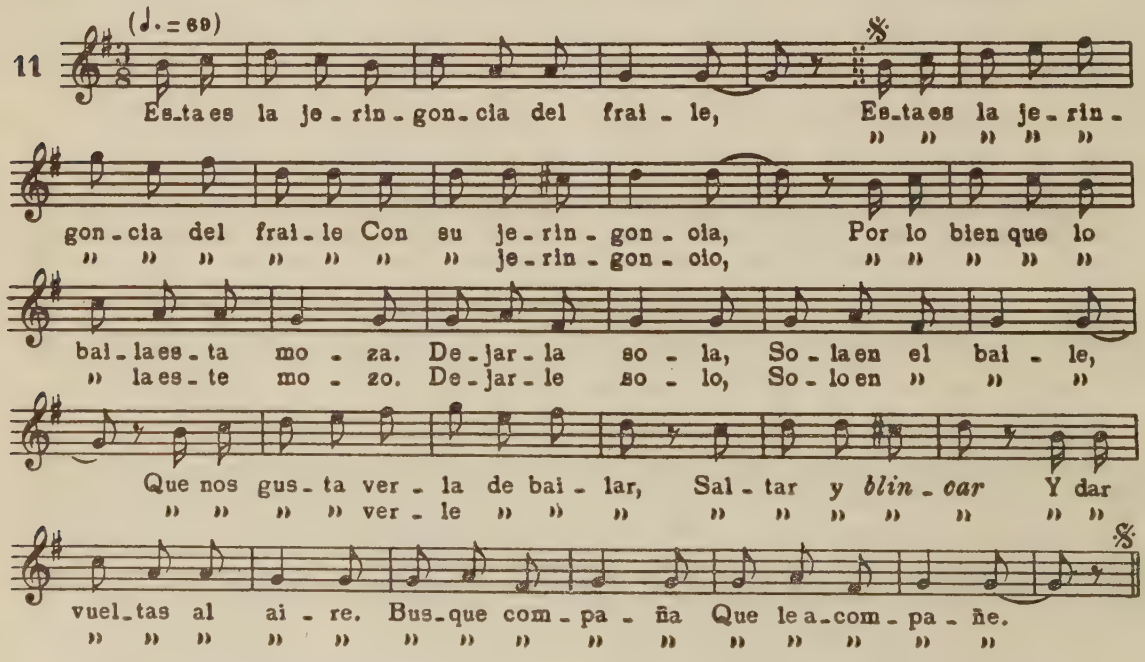


11. Versión de Tembleque (Toledo) que ha caído en desuso. Comenzaba el baile después del convite.

En el centro de la sala principiaba a bailar una moza con los brazos al aire, como en la jota. Al repetir la música (de acuerdo con los versos) se unía un mozo, quedándose después solo, para elegir al poco rato a una moza, y así sucesivamente.

Es interesante masculinizar el vocablo jeringoncia (jeringoncio) para formar asonancia con mozo.

La música es muy característica y coreográfica. En su comienzo nos hace recordar la de Teruel(n.° 3), aparte los giros alrededor de la *tónica* de que ya se ha hablado («Dejarla sola» y otros) en la misma versión turolense con respecto a Ávila (n.° 2) y Murcia (n.° 10).[11]



11. Gil García, B., *Misión a la provincia de Toledo* (inédita), Sección Femenina, 1949.

En las faenas de la vendimia

12. La música y letra fue dictada por un campesino de Porzuna (Ciudad Real).

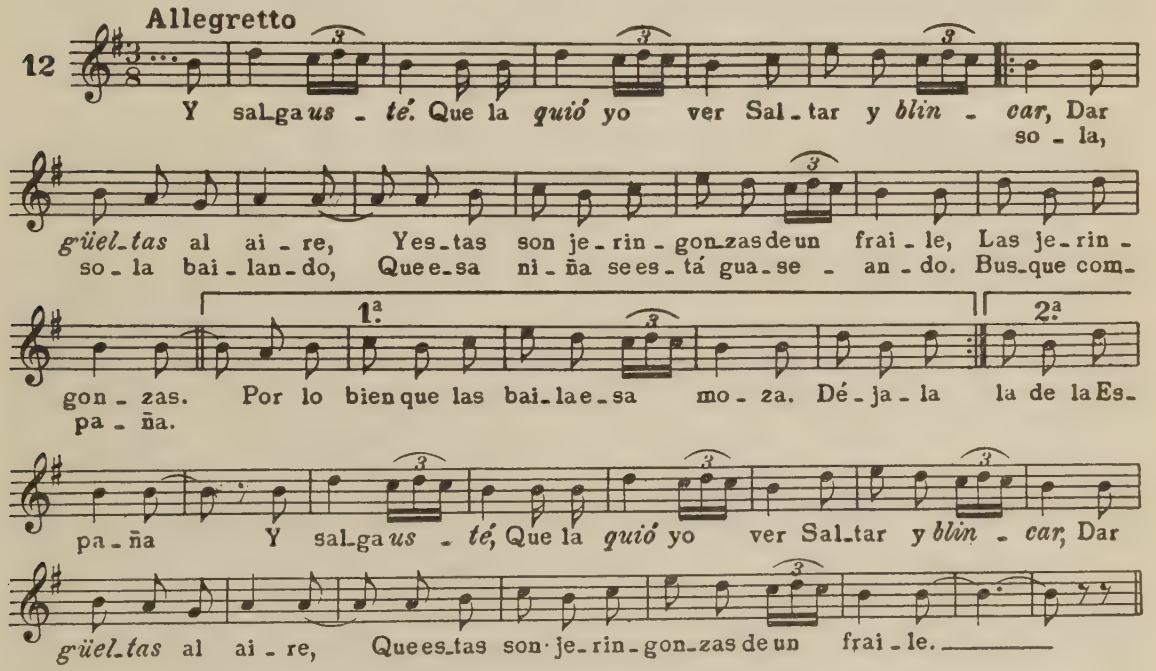
El recopilador dice que el baile de La Jeringonza es muy conocido en las comarcas vinícolas de la Mancha. Por lo general se ejecuta en el campo, muy singularmente en la época de la vendimia, durante el descanso de los trabajadores.

Con la misma música comienza con estos versos de suyo jocosos:

«María Juana, | la que giraba,
bebía vino y | se emborrachaba;
y a su niño la teta le daba.
Como era tuerta, | con el dedo atrancaba la puerta.»

El baile (con mozo y moza) se realiza conforme al texto, cantando el resto de los concurrentes que van alternando en aquél.

La melodía discurre, casi siempre, a la tercera superior con respecto a la versión de Granada, n.° 9, extremo bastante curioso.[12]



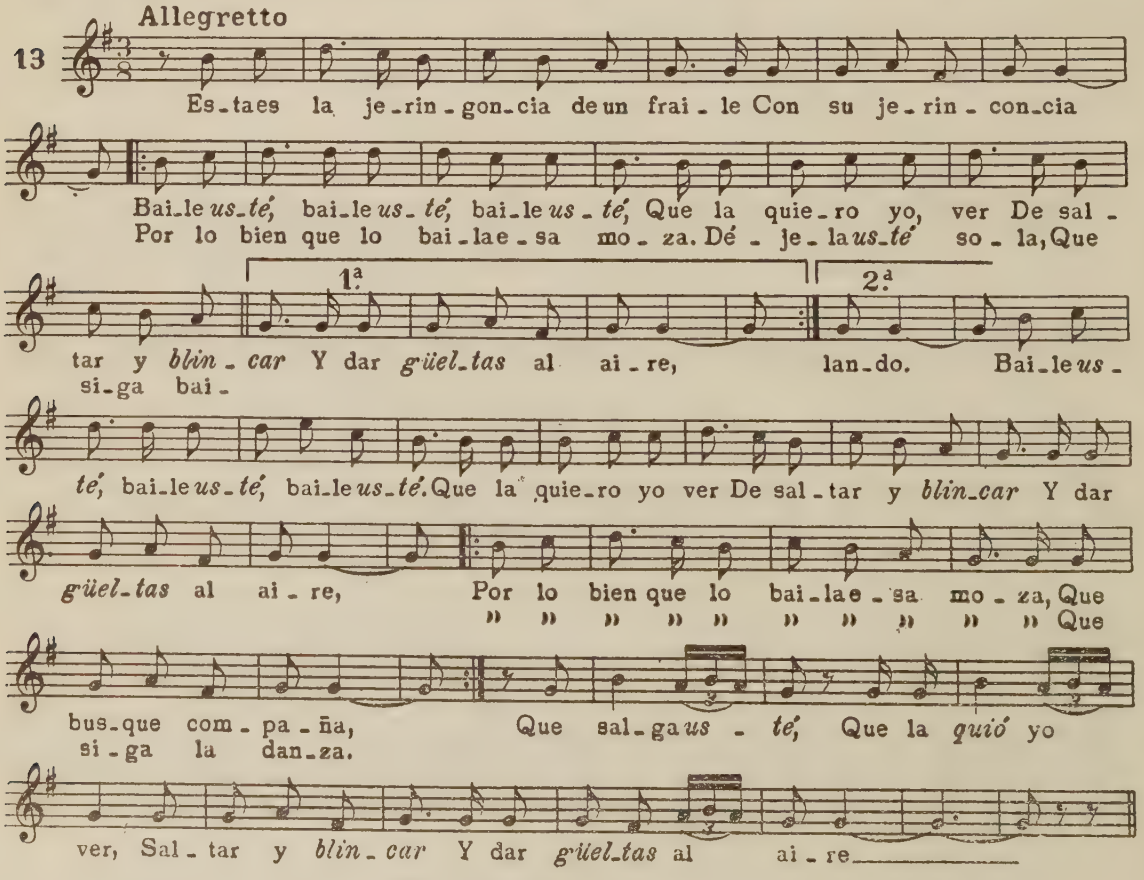
12. Echevarría Bravo, P., *Cancionero musical popular manchego*, pág. 231, n.° 47, Madrid, 1951.

13. Fue recogido de un jornalero de Villanueva de Alcardete (Toledo).

El autor describe así el baile, conforme al pueblo de El Romeral, de la Mancha toledana, pág. 58:

«Primeramente lo hace una pareja, mozo y moza, sin cantarlo. Después, al repetirlo, se queda la moza sola bailando, y cuando los cantores dicen las palabras "Esta es jeringonza de un fraile...", la pareja citada empieza a bailar hasta llegar a las palabras "Déjela sola". Entonces el mozo se quita y queda sola la bailadora; y al decir los cantores "Que busque compaña", la moza saca al mozo que ella quiere de entre la cuadrilla que presencia el animado baile, quedando después el mozo solo al decir los cantores "Déjele usté solo" y así sucesivamente, estando horas y horas hasta que quieren cortar el baile.»

La música conserva bastante analogía con la de la misma provincia (n.° 11), a cuya versión remito a efectos de concomitancias con otras demarcaciones geográficas, incluso Granada y Ciudad Real (n.ˢ 9 y 12, en su principio; la segunda, con *ritornello*), semejante a los giros del presente ejemplo que constan después de la segunda repetición.[13]



13. Echevarría Bravo, P., ibídem, pág. 252, n.° 48.

En la Navidad

14. Versión de Sevilla.

El poeta andaluz don José Muñoz San Román comunicó, en carta al folklorista que publica este ejemplo,[14] lo siguiente:

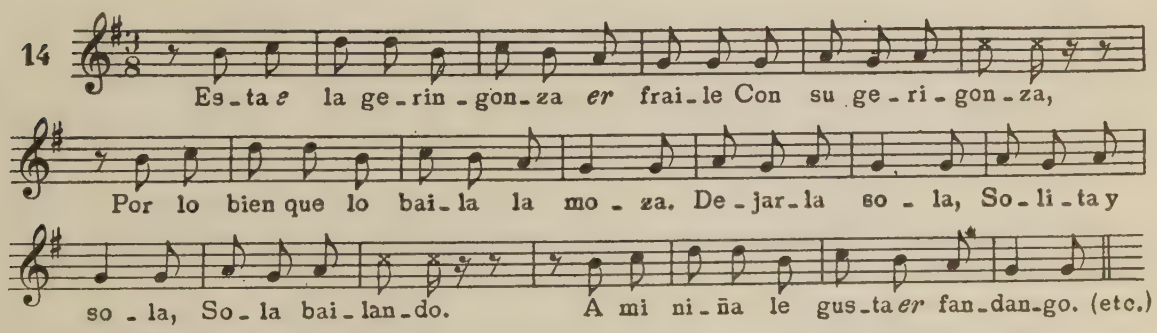
«El canto de que usted me habla se llama aquí (Sevilla) *La gerigonza del fraile* y se canta en Navidad, acompañado de baile; pero en fiesta de personas mayores. Una muchacha sale al ruedo y va describiendo una circunferencia dando saltitos y subiendo y bajando brazos, mientras le cantan. Cuando dicen «busque compaña», tira de un muchacho que está cerca del corro y sale *don Migué*, danzando igual que ella. La muchacha se sienta. Cuando vuelven a decir «por lo bien que lo baila la moza», el muchacho tira de otra y la deja sola bailando. Y así se va repitiendo. El baile es muy divertido, porque los muchachos generalmente se azaran y bailan muy aturdidos.»

La única reminiscencia, sobre el texto de significación religiosa que anuncia el de Fuenllana, es la época de su uso; mas ya es sabido que, en toda España, durante la Nochebuena se emplean muchísimos motivos ajenos a tan magno acontecimiento, que son producto de la alegría de las gentes recordando tan prodigioso hecho.

El texto marginal que apunta Torner es así:

«Busque compaña, | compaña busque.
Salga *usté*, | señor don *Migué*,
que lo quiero ver
sartar y brincar, | volar por el aire.»

Las variantes con las melodías precedentes son en gran número: giros del principio con el comienzo de la segunda repetición del n.° 2 (Ávila); iniciación de la de Teruel (n.° 3), ídem de Asturias (n.° 4) con reposo al tercer grado, pues las notas que se señalan sin sonido acusan esta atracción. Lo mismo puede decirse en cuanto a Burgos (n.° 6) y Toledo (n.ˢ 11 y 13).



14. Martínez Torner, E., *La canción tradicional española*, ob. cit., pág. 127.

En Carnaval

15. Se usa en Serranillos (Ávila), por viejas y mozas formando corro. Se reúnen en la plaza, cantándolo durante los días de Carnaval.

En el centro figuran dos mujeres (viejas o mozas). Una de ellas se queda sola cuando lo indica el texto. Al final elige a otra.

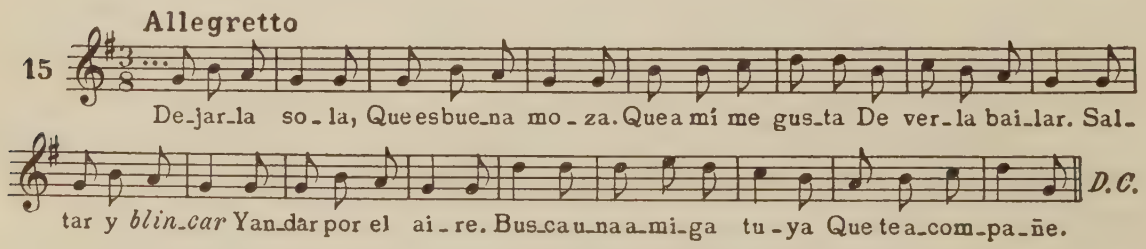
Comienza el baile con la siguiente letra, cuya música es idéntica a la que aquí se consigna:

«¿Qué quiere el pollo? *(bis)*
Que le suban en un pimpollo.
¿Qué quiere más? *(bis)*
Que le suban en un basar.»

Se acompaña con un cantarillo de barro que soplan en el extremo abierto, llevando el ritmo de la melodía.

El segundo miembro de frase («que a mí me gusta») es igual al giro con que principia y finaliza el ejemplo anterior (Sevilla), a cuyo número remito para los demás.

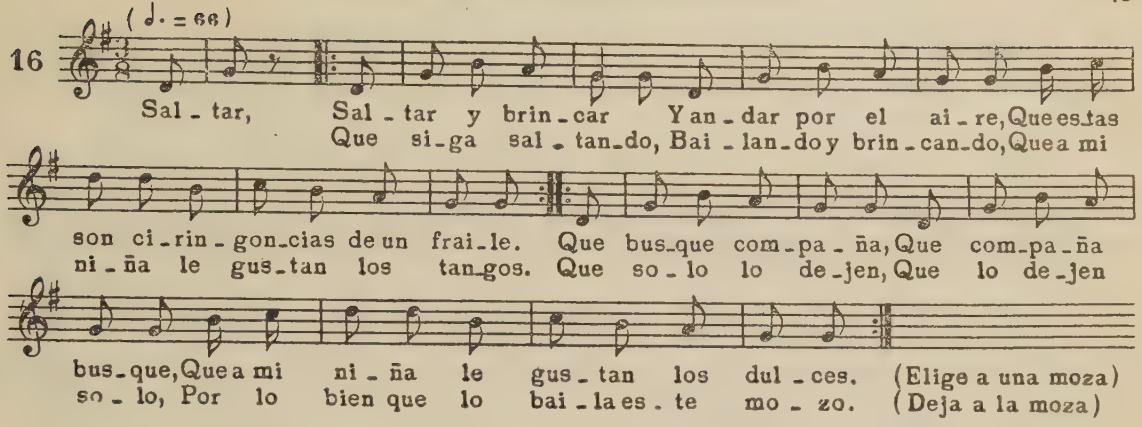
También es digno de destacar la variante modal de la terminación, que es exacta a la del n.° 2, de la misma provincia, y el contorno melódico (no el ritmo) con el comienzo del n.° 9, de Granada.[15]



16. Corresponde a Alcuéscar (Cáceres). Mozos y mozas forman una rueda. En el centro se encuentra un mozo o moza. La elección puede hacerse como se desee. Generalmente lo es al del sexo contrario. Bailan solos hasta el final, quedándose sola la persona elegida cuando repite el baile.

El comienzo *dominante-tónica* sólo consta en el de Asturias (n.° 5), ritmo muy contundente. El resto (del presente ejemplo) transcurre casi idéntico como el anterior (Ávila), donde ya se detallan semejanzas con otras melodías.[16]

15. Gil García, B., *Misión a la provincia de Ávila* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1949.
16. Gil García, B., *Cancionero popular de Extremadura*, tomo I, pág. 153 de letra y 180 de música. Valls, 1931.



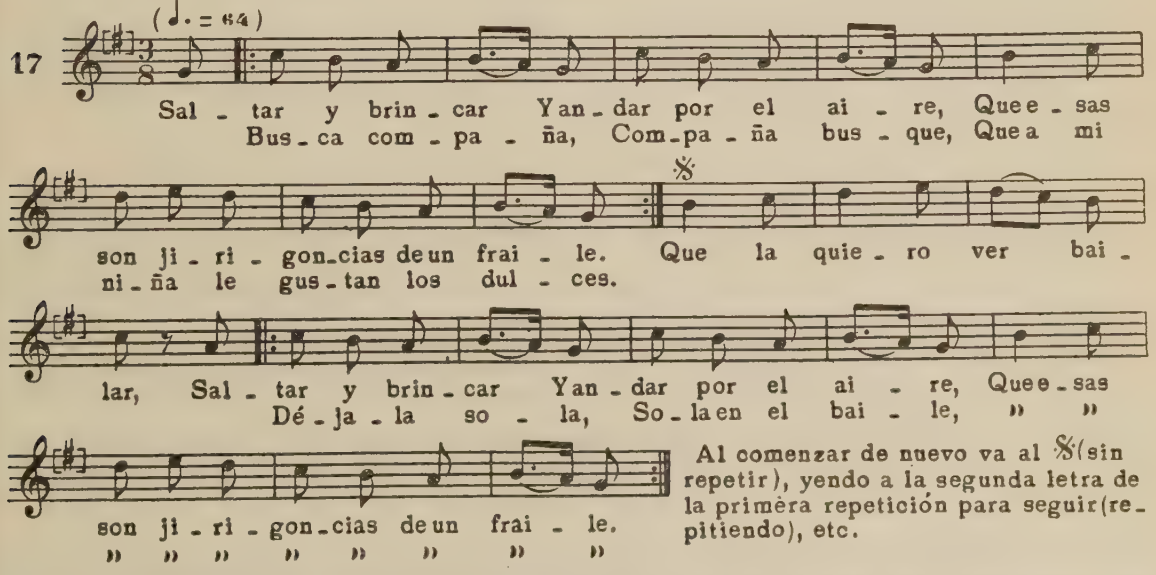
Para uso de niñas

a) *En dos filas*

17. Recogida en Orellana la Vieja (Badajoz).

El coro, formado en dos filas, dándose frente, canta y bate palmas (tiempo débil y fuerte), mientras una niña baila en el centro. Escoge a otra y bailan juntas hasta que se retira la primitiva a una de las filas. Así van repitiendo indefinidamente.

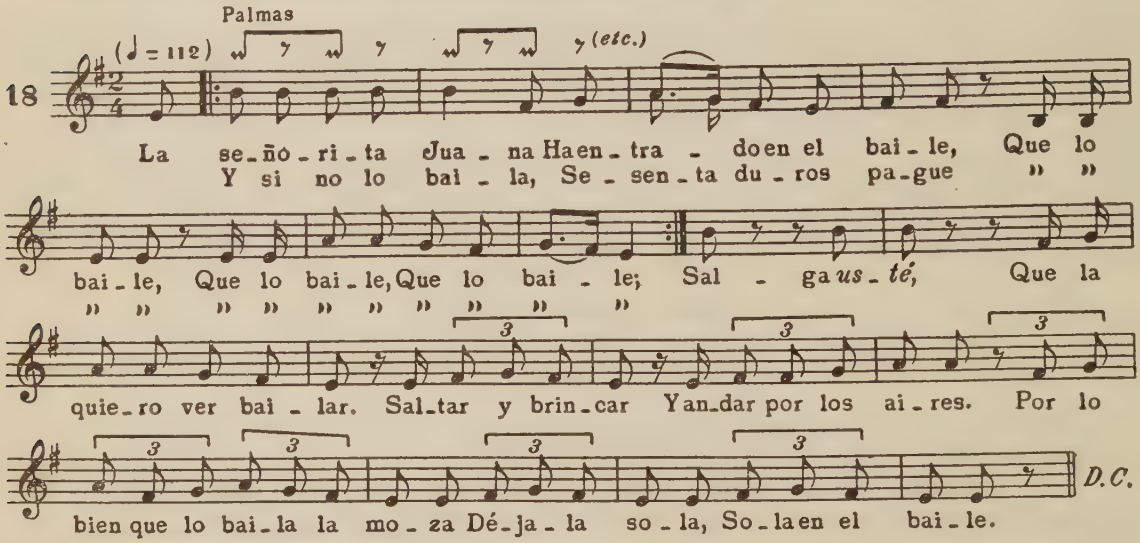
Domina en el canto un carácter *lídico* del modo diatónico grecolatino (ejemplo: principio y final), de sumo interés. El resto participa de la línea melódica de que ya se ha hecho mención, particularmente el n.° 3, de Teruel.[17]



17. Gil García, B., *Misión a la provincia de Badajoz* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1948.

18. Procede de Herrera del Duque, de la misma provincia. Se baila como el anterior. El nombre de Juana, convencional, se sustituye por el que tenga la niña designada.

No encuentro paralelo musical con los ejemplos que han precedido.[18]

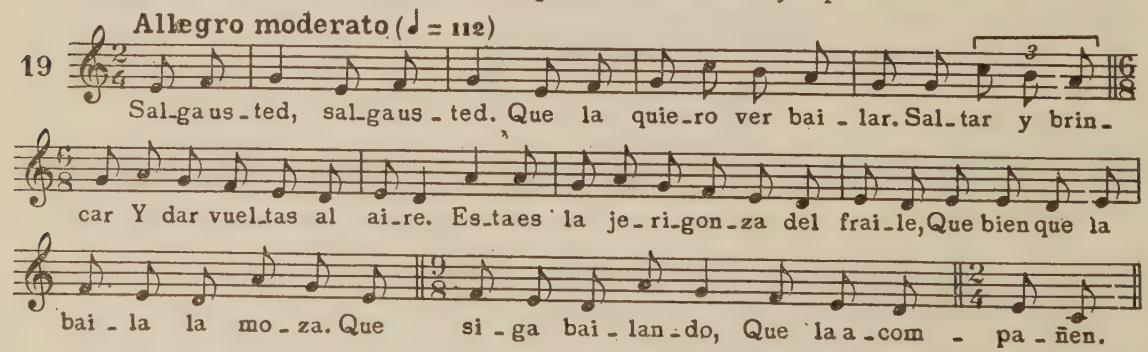


19. Aunque el primer tomo de la obra de don Sixto Córdova y Oña[19] tenga un carácter más nacional que provincial, pudiera considerarse este baile como perteneciente a Santander acaso por mencionar el autor dos modos de interpretarlo. Del primero dice:

«En medio de dos filas de niñas, hay otra que baila con aplausos de las demás. (¿Será que dan palmadas?) Después, todas cantan, bailan y aplauden.»

El segundo que menciona es lo mismo. Sólo cabe aclarar que las niñas no se cogen de las manos y que la bailadora va y viene por entre las filas.

Tampoco encuentro motivo de comparación con los ejemplos anteriores.



18. Gil García, B., *Cancionero popular de Extremadura*, t. II, pág. 78 de música, n.º 168, Badajoz, 1956.
19. *Cancionero infantil español*, libro primero del *Cancionero popular de la provincia de Santander*, página 289, n.º 314, segunda edición, Santander, 1948.

b) *En corro*

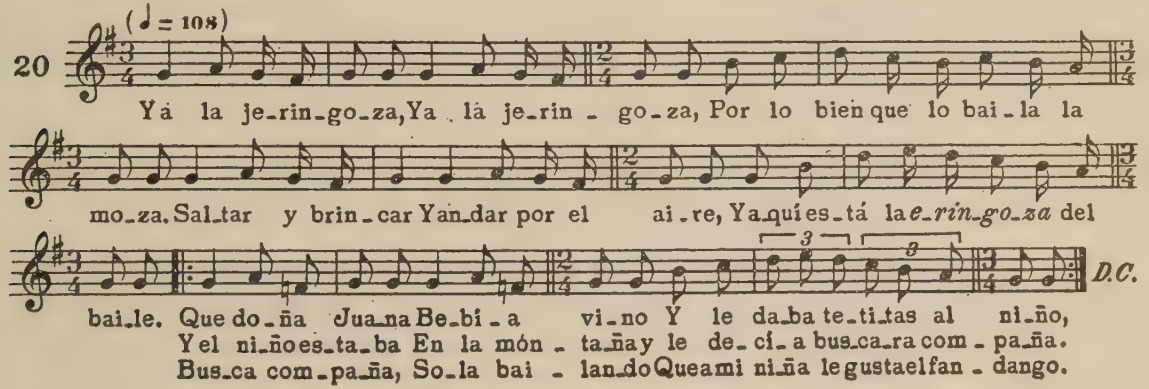
20. Recogido en Alcalá del Valle (Cádiz).

Forman círculo las niñas. Una se sitúa en el centro y baila rítmicamente. Al final busca una compañera, bailando las dos cogidas de las manos. Cuando se repite, se queda sola la elegida, y así se van relevando.

El texto del final es variante del n.° 12 (Ciudad Real). Al verse en dos casos supone ya un extremo curioso. Es posible se haya adicionado para prolongar el entretenemiento, si bien en este ejemplo gaditano guarda relación con el baile en sí.

Salvada la disposición rítmica, participa de las sinuosidades melódicas de que ya se ha hecho mención en bastantes casos, particularmente en los n.ˢ 11 y 13 (Toledo) y 16 (Cáceres).

Conviene poner de relieve la fisonomía *hipofrigia* (modo diatónico grecolatino) de la música con que finaliza.[20]



21. Este baile para niñas, anotado en Valdepeñas (Ciudad Real), ofrece bastantes peculiaridades que se deben señalar. Principia con un texto festivo que, si bien ajeno al de jeringonza, guarda alguna relación representativa. Veámoslo:

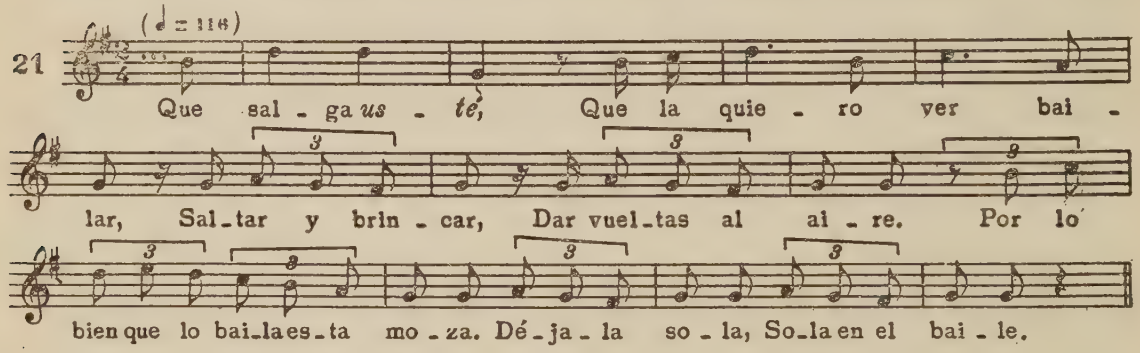
«La señorita Lola[21] | ¡qué creída está,
que se va a morir | de tanto pensar!
Si piensa en su novio, | su novio no la quiere;
y ahora la Lola | de pena se muere.
A la Lola le van a dar | chocolate con aguarrás,
y a su novio le echaremos | chocolate con buñuelos.»

20. Gil García, B., *Misión a la provincia de Cádiz* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1957.
21. O como se llame la aludida.

Al verso noveno («A la Lola») las niñas baten palmas (una percusión por cada parte); se deshace el corro y forman dos filas, dándose el frente, mientras la niña que estaba en el centro del círculo corretea rítmicamente por entre las filas. Cuando saca a una compañera de las filas (de acuerdo con la letra) van desfilando con las manos en las caderas en dirección contraria, cruzándose. Al terminar se queda sola la elegida, y continúa nuevamente el juego.

La música del texto ya anotado es diferente de la que va a continuación. La de sus primeros ocho versos está en *modo menor*; la que sigue es *bimodal* en los cuatro versos, para terminar en *mayor*, como se va a ver.

Los contornos melódicos guardan estrecho contacto con la canción anterior.[22]



22. Otra vez la provincia de Ávila contribuye con otra pieza. Es el pueblo de Mijares quien la ha suministrado.

La parte coreográfica es así: La niña que se coloca en el centro del corro baila desde el principio. Al «Sal a bailar», saca a otra, siendo entonces la que baila, salta y da vueltas al aire, mientras la primitiva se retira, relevándose una por una hasta agotar el número de participantes.

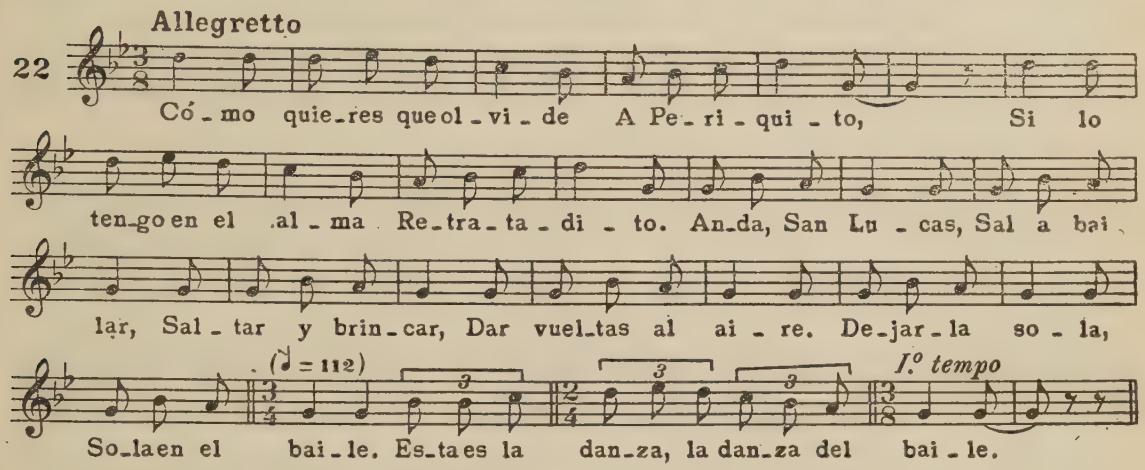
El corro bate palmas en todas las partes del compás.

El texto va bastante aproximado al de la misma provincia (n.° 2), llamando la atención sobre el comienzo de esta última: «Anda saluca», por «Anda, San Lucas», de la presente. *Saluca* carece de significación. En cuanto a San Lucas, supone una ingenua irreverencia si se refiere al gran Evangelista. A caso tenga un origen de apodo entre las niñas que haya sido objeto de transformación fonética.

La música del comienzo es exacta a la de dicho número en su terminación. El final (en tresillos) conserva, casi, análogo contorno con el principio de la segunda repetición, si

22. Gil García, B., *Misión a la provincia de Ciudad Real* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1947.

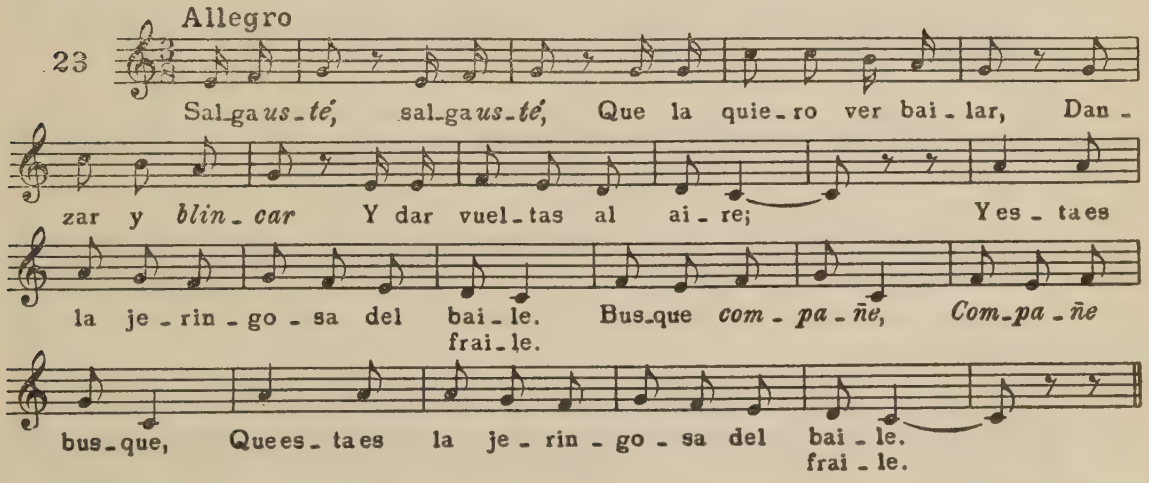
se exceptúa el contraste modal. Ahora bien, le sigue más de cerca en toda su extensión el n.° 15 de la misma demarcación geográfica, salvo la diferencia del modo.[23]



23. Recogida en la aldea de Zorraquín, Ezcaray, provincia de Logroño.

La niña que se coloca en el centro de la rueda baila con las manos en las caderas. En el momento oportuno busca compañera, y bailan juntas brevemente, quedándose la última.

Todo el canto encierra similitud melódica (excluyendo el ritmo) con el n.° 19 (Santander), descontados los reposos interiores. En el presente van todos a la tónica.[24]

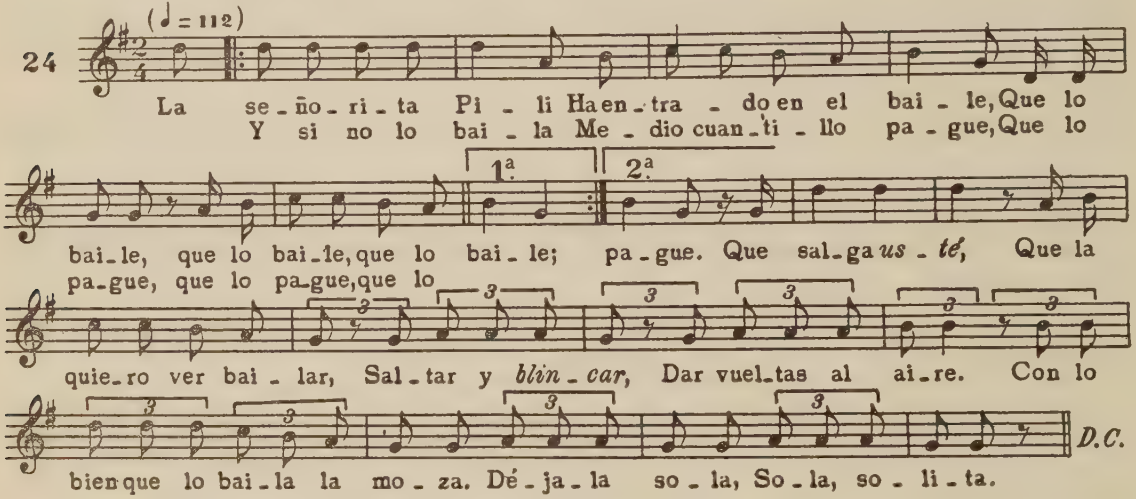


24. Procede de la misma villa de Ezcaray y pertenece a la misión logroñesa de dicho año. El nombre de *Pili*, del primer verso, es convencional, ya que se indica el de la niña o niñas que van entrando en el baile. Se ejecuta como el precedente. La rima «Que

23. Gil García, B., *Misión a la provincia de Avila* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1950.
24. Gil García, B., *Misión a la provincia de Logroño* (inédita). Instituto Español de Musicología, 1945.

salga *usté*» se refiere a la que sale del corro, previamente señalada por la niña del centro.

Contrasta el género (tan diverso) de estas dos versiones con lo cercano de las dos localidades donde fueron recopiladas. En cambio, está ligada la versión literaria de este ejemplo con la del n.° 18 (Badajoz), tan distante en la geografía. Musicalmente les separa el tono relativo y el reposo central de la repetición (más el de la segunda frase), si bien casi discurre con la misma disposición interválica y rítmica.

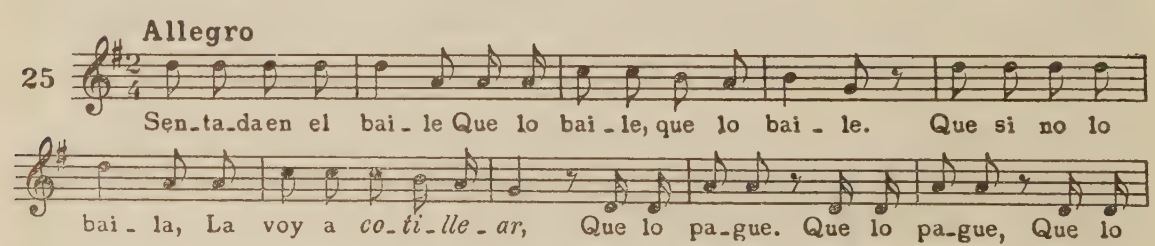


25. Versión de Duvergé (República Dominicana), recogida por Edna Garrido de Boggs.[25] Dice la autora:

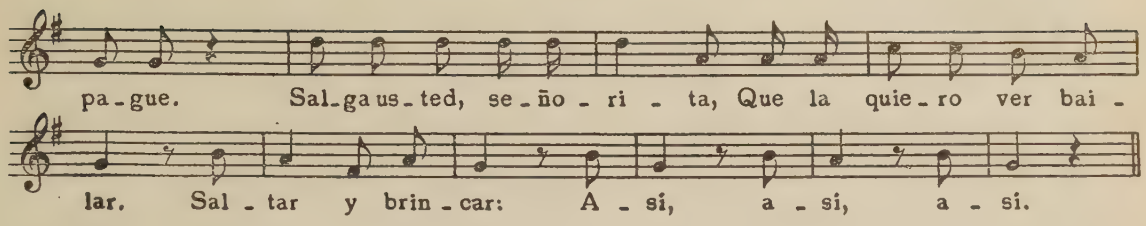
«Todas las niñas forman una rueda sin darse las manos. Pueden estar sentadas o de pie. Cuando señalan a la *señorita*, la aludida sale de la rueda y bailan según indica el canto. Se repite el canto, y la del centro saca a otra niña de la rueda para que baile en su lugar.»

El verbo *cotillear* (construído sobre *cotillo*) que consta en el texto quiere decir *martillar*, según expresa la recopiladora.

Resulta curiosa la identidad melódica del principio (a excepción de algunos detalles) con la versión anterior.



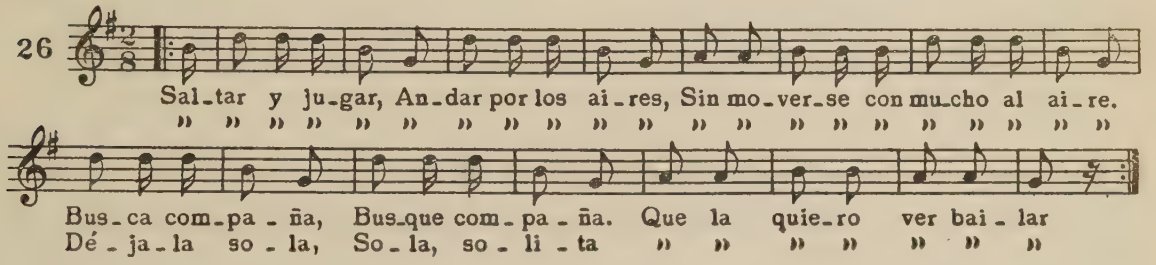
25. *Folklore infantil de Santo Domingo*, pág. 259. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955.



26. Este ejemplo argentino se usa en corro de escolares en Santa Rosa (Monteros), siendo su letra muy popular.

La autora no especifica el modo de interpretarlo. Habla de una versión, muy parecida a la suya, con diferente música, que publicó Dionisio Chaca en *Canciones infantiles recopiladas*, pág. 5 (Buenos Aires, s. a.), de cuyo juego hace una explicación correcta.

No hallo paralelo con las canciones apuntadas, a no ser un breve giro del principio con el n.° 21, de Ciudad Real.[26]



c) *Sin señalar formación*

27. Este baile de Salamanca cabe incluirlo en el subgrupo anterior, por cuanto el autor dice que a veces se enlaza con la canción de corro n.° 43, de la misma colección, cuyo texto comienza:

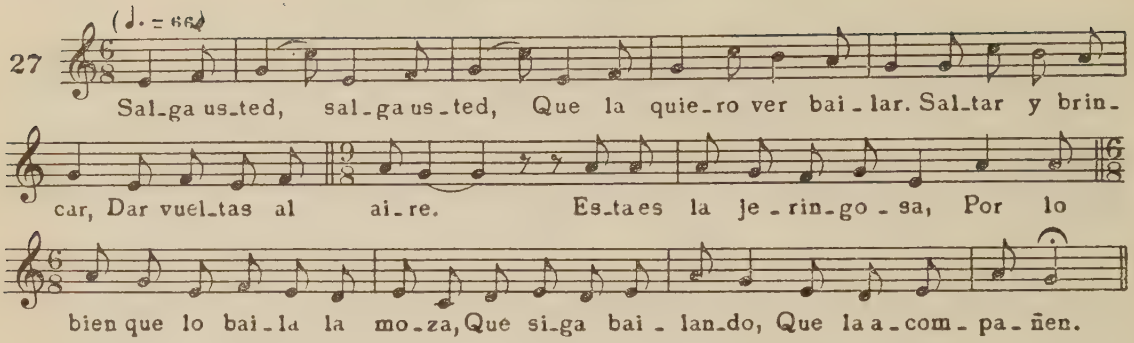
«Que salga la dama dama | vestida de marinero...»

Por tanto, en algunos casos, la jeringonza se emplea «como preludio o invitación al baile en algunos coros», saliendo entonces dos niñas para bailar la canción 43, ya expresada.

Sobre contornos melódicos véanse números 19 y 23, siendo este último de mayor identidad, por concurrir el mismo ritmo ternario, salvando algunos reposos interiores y muy principalmente el del final, pues en el salmantino resuelve a la *dominante*.[27]

26. Aretz Thiele, I.; *Música tradicional argentina*. Tucumán, pág. 393, R. Argentina, 1946.
27. Sánchez Fraile, A., *Nuevo Cancionero Salmantino*, pág. 171, n.° 204, Salamanca, 1943.

27



28. Aunque en esta pieza, recogida en Navalcán (Toledo), intervienen muchachas, la incluyo como ejemplo infantil por participar las niñas en mayor proporción que aquéllas.

Sin ninguna clase de formación, lo bailan en alguna calle o plaza.

De cualquier hueco de la calle (o plaza) sale una pareja de muchachas o niñas para bailar (sueltas), mientras las demás cantan y palmean (tiempos débil y fuerte).

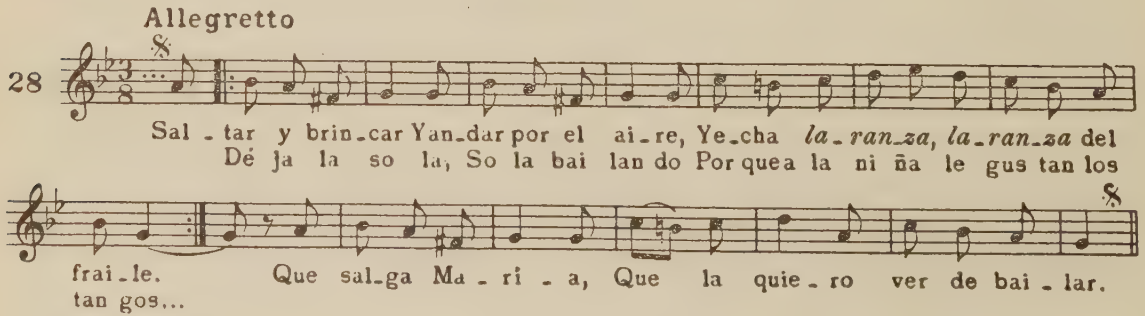
Con la misma música preceden estos versos monorrimos, aconsonantados y asonantados, variante de los que se especificaron en el n.° 15 (Ávila):

«¿Qué quiere el pollo?
Que le suban en el pimpollo.
¿Qué quiere el mal?
Que le suban en un basar.»

Al repetir el primer período de la música que se transcribe aquí, se queda sola una bailadora, moviéndose como en la jota. Poco después designan — cantando — el nombre (María, puesto convencionalmente) de la que ha de hacer nuevamente pareja, siguiendo así el baile hasta que van entrando todas.

Por no resultar farragoso en los detalles sólo señalaré, de modo general, los contactos melódicos con los n.ˢ 2 (Ávila), 5 (Asturias), 15 y 22 (Ávila), coincidentes en el *modo menor*, restando el n.° 15.[28]

28



28. Gil García, B., *Misión a la provincia de Toledo* (inédita), Sección Femenina, 1949.

Ejemplos sin referencias sobre su uso

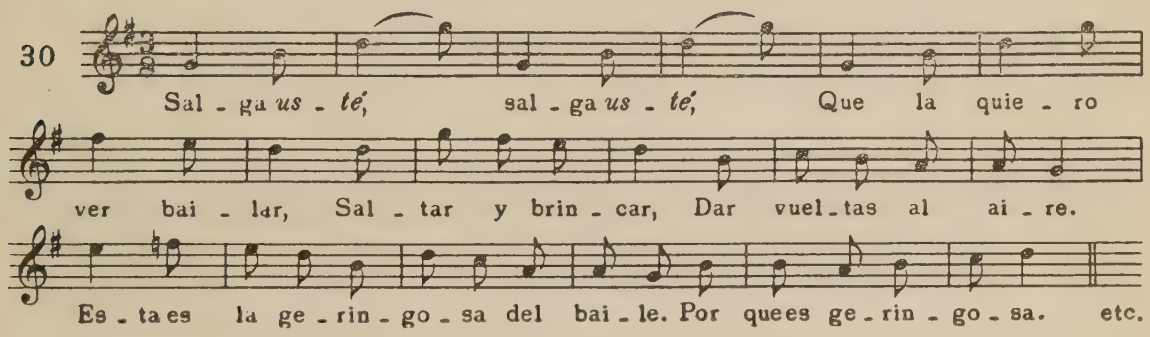
29. Versión de Arquillinos (Zamora). Aparece incompleta con estos versos al margen:

«esta es la tonadilla del fraile,
fraile cornudo,
que a la calle se sale desnudo.»

El giro inicial es variante de muchas de las melodías ya vistas, destacando por su similitud el n.° 14, de Sevilla.[29]

30. Versión de Salamanca, también incompleta, transcrita por el mismo folklorista.[30]

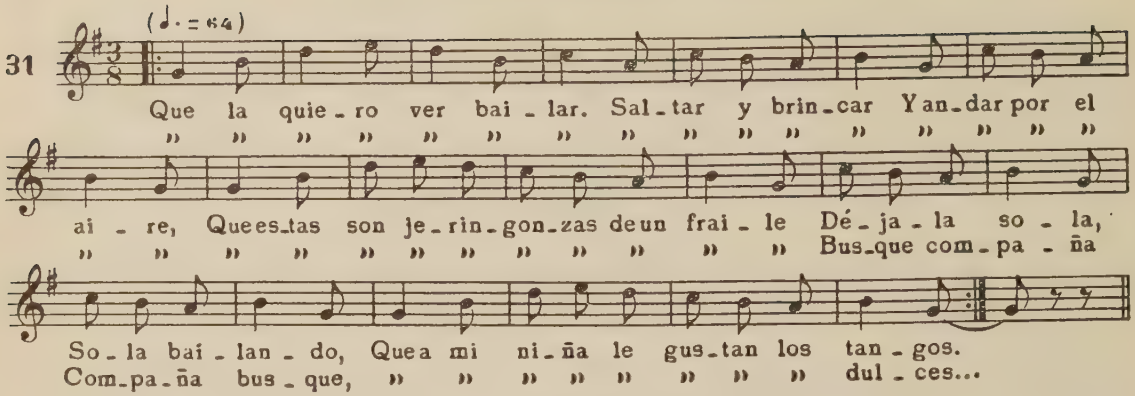
La música hace recordar el contorno melódico del n.° 19 (Santander), guardando mayor similitud (por el ritmo, que es más igual) los ejemplos 23 y 27, Logroño y Salamanca respectivamente.



31. No se llegaron a recoger los datos acerca de su uso, quizá porque el informante no los supiera. Pertenece a Trujillo (Cáceres).

La mayor aproximación melódica reside en el n.° 17 (Badajoz), principalmente en los giros terminales. En éstos siguen: 20 (Cádiz), 21, repetición (Logroño), y 25, segundo verso, salvado el ritmo, de la República Dominicana.[31]

29. Martínez Torner, E., *La canción tradicional española*, ob. cit., tomo II, pág. 126.
30. Ibídem, la misma página.
31. Gil García, B., *Cancionero popular de Extremadura*, tomo I, pág. 169 de música.

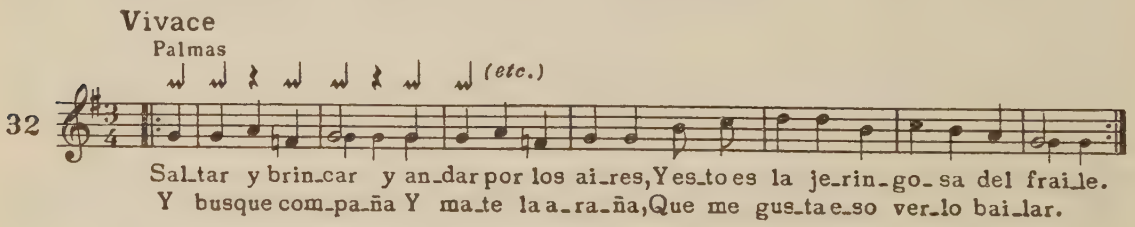


32. Otra canción de la provincia de Cáceres, transcrita en Coria por el malogrado y notabilísimo folklorista Kurt Schindler.[32]

Se aprecian algunos rasgos originales en los versos que completo aquí:

«Bartola, Bartola, | y déjala sola,
que me gusta eso de bailar.
Y sigue bailando, | [y sigue bailando],
que me gusta su gracia y su garbo.»

La música que ampara el verso largo (final) está representada en numerosos casos. Véanse, por ejemplo, los n.ˢ 11 y 13 (Toledo) y 20 (Cádiz), descontado el concepto rítmico. En este último se ve también el mismo contorno de la disposición *hipofrigia*, de que ya se habló. Sobre el principio véase también n.° 2 (Ávila).



Música sin textos poéticos

33. Con el título *La Caringosa* presenta Aurelio Capmany en su importante trabajo *El baile y la danza*[33] la melodía de este baile (que también se denomina *La Cariñosa* o *La Carrigosa*), usado en la región pirenaica leridana. Este baile, que considera importado de Castilla o bien de regiones de habla castellana, también se conoce en distintas localidades de Gerona y Tarragona.

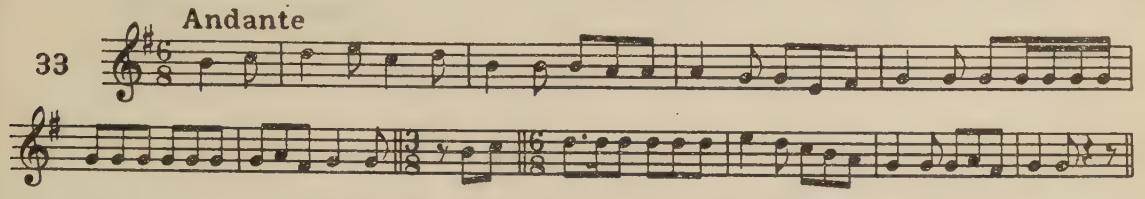
32. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, n.° 273 y pág. 19 de texto. Hispanic Institute in the United States, New York, 1941.

33. *Folklore y costumbres de España*, ob. cit., tomo II, pág. 307.

Hubiera sido conveniente conocer la parte poética que es de prever subsista.

Numerosos son los casos de giros sueltos que se reflejan en melodías anteriores. Véanse, a vía de ejemplo, n.ˢ 3 (Teruel); 9, final (Granada); 13 (Toledo); 17 (Badajoz) y 31 (Cáceres).

33 Andante



34. Con el título *Danza de La gerigonza* figura en el sugestivo libro de «Ignotus».[34] Se usa en Salas de los Infantes (Burgos).

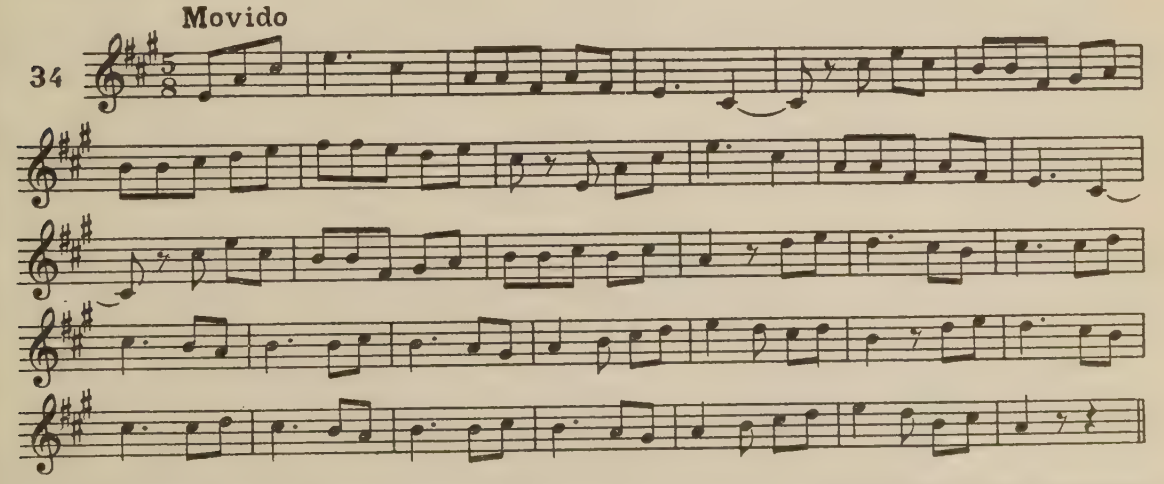
Intervienen doce mozas, formando círculo. Van girando hacia el centro dos parejas, alternando. Se acompaña con dulzaina, tamboril y castañuelas.

Por tratarse de una danza que además carece de texto poético, la incluyo a fines de constancia, por no tener relación con los documentos apuntados relativos al baile, objeto de este trabajo. Su estructura rítmica y melódica, el montaje coreográfico y llevar acompañamiento instrumental apartan toda comparación.

Ahora bien, este ejemplo puede encerrar gran importancia para un estudio ulterior, caso de encontrar en su día documentos esclarecedores. Figurar en el título el nombre de *geringonza* es ya un indicio muy significativo. ¿Fue antes danza que baile?

La melodía parece un tanto arcaica. Los primeros compases reflejan un pasaje de música *pentatónica*, signo de primitivismo. Más tarde, por las progresiones, da paso a creer se trate de ingerencias más modernas.

34 Movido



34. (Ramón Inclán), *Danzas típicas burgalesas*, pág. 161, Burgos, 1959. (Las danzas han sido recopiladas y estudiadas por Justo del Río Velasco.)

TEXTOS POÉTICOS SIN MÚSICA

35. Versión madrileña. La incluye Torner[35] en su ya mencionado artículo:

«El señor (o: la señora) Fulano | estaba en el baile.
Anda y que lo baile,
y si no lo baila | medio cuartillo da.
Anda, que lo baile.
Que salga ya, | que lo quiero ver bailar,
saltar y brincar | y dar vueltas al aire,
por lo bien que lo baila la moza.
Déjala sola, | sola en el baile.»

36. Versión asturiana de San Salvador, concejo de Teverga, que trae Aurelio de Llano Roza de Ampudia.[36]

Las variantes sobre el n.° 4, de la misma provincia, son éstas:

«Salga usted, señora Fulana...
...correr y saltar...
...que esta es la jeringosa del baile...
...y siga bailando,
que a esta niña bien le gusta el garbo
y que le acompañe.»

«Aquí dice el autor — la que está en el círculo presenta la mano derecha a una de las niñas del corro. Ésta coge en su mano izquierda la derecha de la otra niña, y dan vueltas, mientras las demás siguen cantando paradas acompañándose con las palmas.

Al terminar de cantar, la niña primera pasa al corro, quedando la otra en el círculo bailando. Y luego se repite.»

37. Las variantes sobre el n.° 26 de esta versión argentina[37] corresponden al principio:

«Que salga Haidée,
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar, | andar por los aires,
y moverse con mucho donaire.
Que busque compaña, | déjala sola...»

— (No describe el juego).

35. *La canción tradicional española*, pág. 127.
36. *Del folklore asturiano*, págs. 243-5, Madrid, 1922.
37. LULLO, Dr. Orestes di, *Cancionero popular de Santiago del Estero*, pág. 45, Buenos Aires, 1940.

38. Otra versión argentina, que publica Juan Alfonso Carrizo, ilustre folklorista ha poco fallecido,[38] comienza:

«Que salga Anita, *(bis)*
que la quiero ver bailar...»

El resto es lo mismo que el n.° 26 (Santa Rosa, Monteros).

Síntesis geográfica

Las treinta y dos versiones españolas de la actual tradición (con o sin música, refiriéndome sólo al baile) se distribuyen así:

Asturias: 3.

León: 4 (Salamanca, 2; Zamora, 1, y León, provincia, 1). De la existencia de una versión de Ponferrada habla Edna Garrido en su obra (n.° 25), página 260.

Castilla la Vieja: 8 (Santander, 1; Burgos, 2; Logroño, 2, y Ávila 3).

Castilla la Nueva: 6 (Madrid, 1; Toledo, 3, y Ciudad Real, 2).

Aragón: 1, correspondiente a Teruel. (Mi colega y amigo don Arcadio de Larrea me comunica haber presenciado el baile en la provincia de Zaragoza, y que muy posiblemente se conoce en la de Huesca).

Cataluña: 1, de Lérida.

Murcia: 1.

Andalucía: 3 (Granada, Sevilla y Cádiz).

Extremadura: 5 (Badajoz, 2, y Cáceres, 3).

Por estos datos se deduce que la jeringonza se ha desarrollado con mayor amplitud en las regiones continentales que en las periféricas.

El Maestro Fuenllana, como nacido en la provincia de Madrid (Navalcarnero), bien pudo recoger y transcribir el baile bajo el ámbito de Castilla.

* * *

De haberlo permitido la extensión de este trabajo, hubiera deseado hacer un cuadro de modalidades tonísticas y diferencias en los textos poéticos. Mas en los respectivos ejemplos se habrá visto algo de uno y otro factor.

Únicamente diré que los versillos semifinales de significación religiosa del tema original se han esfumado en la tradición moderna. Lo de «jeringonza o tonadilla del fraile», es posible constituya un recuerdo de lo que primitivamente representaba.

38. *Cancionero popular de Tucumán*, tomo 1, pág. 410, Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, s. a.

Aclaraciones finales

Aunque la mayoría de las melodías estaban ya escritas en el tono de *sol* (menor o mayor y relativos), otras las he transportado a dicho tono con objeto de facilitar la lectura al ser comparadas. Las que llevan los números 19, 23 y 27 las he dejado en *Do mayor* por no forzar la tesitura que emplean las niñas. En cuanto a la última (34), no sujeta a comparación, he respetado la tonalidad por tratarse de una tocata de dulzaina.

Dadas las fechas de las publicaciones de que ya se ha dado cuenta y de las que se refieren a misiones por mí realizadas, no es posible saber si los bailes siguen o no usándose. Únicamente podrá conjeturarse en sentido afirmativo sobre aquellas obras o excursiones folklóricas que señalen años más cercanos al actual.

Con respecto al *Trepeletre* (n.° 7), además de usarse en las veladas familiares, se emplea también en fiestas y romerías, formando mozos y mozas una rueda.

El término Trepeletre está sujeto a numerosas variantes fonéticas según los partidos judiciales, en alguno de los cuales se canta el primer verso del estribillo, que es:

«Ése (o ésa) que está en el corro.»

(Datos de la obra — examinada a última hora — que figura en el n.° 34, pág. 51.)

Hasta aquí va una demostración de cómo el vulgo ha conservado — a través de cuatro centurias — este baile, muy dado a la expansión de las gentes; quizá por la versión primitiva:

«Saltar y bailar | con voces y grita.»

acompañada de una soltura de ritmos (como dije al principio) que invita a cuanto anuncian estos versillos.

Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo

Por Jaime MOLL

En la Catedral de Toledo se conservan sus archivos, en los que se guarda una valiosa documentación para la historia de la música de la misma. Sin embargo, a consecuencia de la incautación de los archivos y biblioteca a raíz de la revolución de 1868, guarda el Archivo Histórico Nacional de Madrid unos legajos de documentos de la catedral toledana. En los mismos se encuentran algunos documentos relacionados con su vida musical, documentos aislados, sin unidad ni relación entre sí, pero que, precisamente por estar apartados de su fondo principal, es conveniente dar a conocer. En algunos casos damos el documento íntegro, mientras que en otros sólo un extracto del mismo. Estos documentos se encuentran en la Sección de Clero, legajos 7215 y 7221. Ante la falta de unidad temática se dan los documentos por orden cronológico.

1532. *Provisión de la socapiscolía*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Informados nos han que en Cuenca está un sochantre, persona muy ábil. Paréçenos que asy para llamar a éste, como para ver sy vienen otros a se oponer, devriades prorrogar el término de la provisión de la socapiscolía algunos días, porque se açierte mejor, questa ha de ser vuestra intençión y es la nuestra, no obstante qualquier cosa que en favor de particulares de aquí se os aya escrito. Nuestro Señor vuestras reverendas venerables personas tenga en su guarda. En Alcalá, XVI de enero 1532.

Vr. A[lfonsi de Fonseca] Toletani

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo. El Arçobispo de Toledo.

Del Rmo. Sr. Arçobispo de Toledo. Resçebida en XIX de enero de 1532.»

(Leg. 7221.)

1532. *Provisión de la socapiscolía. Miguel Rejón, cantor*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Vimos vuestra letra que traxo Miguel Rejón y la prorrogación del tiempo para la provisión de la socapiscolía, y la diligençia que dezís

se hace para buscar tal persona para ella nos pareçe bien y pues al tiempo como dezís seremos ay, plaziendo a Nuestro Señor, entonçes miraremos todos lo que más converná al buen serviçio de la Yglesia.

Quanto al partido que dezís os pareçe se deve hazer a Rejón para que sirva de cantor, pues teneis contentamiento dél, yo he por bien que de la Obra se le den, de los treynta mill maravedís, los veinte, como lo escrevís, y assí lo embiamos a mandar al Obrero. Nuestro Señor vuestras reverendas venerables personas tenga en su guarda. En Alcalá, último de enero 1532.

Vr. A[lfonsi de Fonseca] Toletani

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo. El Arçobispo de Toledo.

Del Rmo. Sr. Arçobispo de Toledo. Reçebida en v de hebrero de 1532.»

(Leg. 7221.)

1532. *Cantores*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Reçebimos vuestra letra de III del presente, y lo que por ella dezís sobresto de los cantores tenemos bien creido que lo sentís y teneis assí, y lo contrario no sería cosa digna de tales personas ni conforme al amor y voluntad que aquí aveis conoçido. Assí es, como dezís, que nuestra capilla y la dessa Sancta Yglesia se deve tener por una cosa y assí la tengo yo, y tanto mayor razón ay para que de la una parte a la otra no se lleven las personas como se haze entre estraños. A Hamusco yo le tengo por sufiçiente para el serviçio del choro, y sino le toviéssemos por tal creed que no oviéramos hablado en él. Ay os le embiaremos y vereis su abilidad y conforme a ella disporneis como más converná al serviçio de la Yglesia, a quien aquí se tiene prinçipal respecto. Nuestro Señor vuestras reverendas venerables personas tenga en su guarda. En Alcalá, VIII de agosto de 1532.

Vr. A[lfonsi de Fonseca] Toletani.

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Iglesia de Toledo. Del Arzobispo de Toledo.

Del Rmo. Señor Arçobispo de Toledo. Reçebida el XII de agosto 1532.»

(Leg. 7221.)

1535. *Juan Rincón, cantor*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Juan Rincón, my capellán, me ha hecho saber que estando lo días pasados ay, vista su suffiçiençia de cantar y boz, tomastes contentamiento dello, y agora, pareçiéndoos que puede servir en esa Nuestra Sancta Yglesia en compañía del socapiscol, diz que le aveis ofreçido la ración que para este offiçio está vaca y más veynte mill maravedís de la fábrica en cada un año, queriendo yr a servir y llevando nuestra liçencia y consentimiento; y como quiera que de su persona y serviçio yo tenía todo buen contentamiento, pero porque estando en esa Nuestra Sancta Yglesia yo huelgo tanto como si estoviese en my casa, he tenido por bien de dalle la dicha licençia que me ha pedido para aceptar ese ofiçio y asimesmo para que se le dé lo que me dize que le ofreceis. El va ay, por tanto os ruego que le reçibais y hagais

el tratamiento que su buen deseo que lleva de servir mereçe. Nuestro Señor vuestras reverendas venerables personas prospere y guarde. De Madrid, VI de março 1535.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera]

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos, Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo.

Del Rmo. Sr. Cardenal de Toledo. Reçibida en VIII de março 1535.»

(Leg. 7215.)

1535. *Juan Rincón, cantor*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Reçibí vuestra carta y la electión que aveis hecho de Rincón creo que será provechosa, porque yo le tengo por buena persona y pienso que trabajará de hazer bien el offiçio que le aveis encargado y agradéscoos mucho el respecto que dezís tovistes a ser criado desta casa...

De Madrid, XIX de março 1535.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera]

A los Reverendos venerables, nuestros amados hermanos, Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo.

Del Rmo. Sr. Cardenal. Reçibida en XXII de março de 1535.»

(Leg. 7215.)

1535. *Ministriles*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Reçibí vuestra carta que me traxo Cuéllar, y en lo que dezís de los dos menestriles que han ydo ay para asentar en essa Sancta Yglesia en compañía de los otros seys que teneis reçibidos, paréçeme que estando la fábrica en neçisidad de algunas obras que serán de harta costa y teniendo otros gastos que sabeis, no converná acreçentalle de nuevo más, especial en tiempos que estando su Magestat absente, los grandes temporales despiden los ofiçiales desta qualidad. Guarde Nuestro Señor y acreçiente vuestras reverendas venerables personas para su servicio.

De Madrid, XXII de abril 1535.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera].

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos, Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo.

Del Rmo. Sr. Cardenal. Reçibida en XXIIII de abril de 1535.»

(Leg. 7215.)

1535. *Ministriles*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Con Maldonado, maestro de Capilla de esa Nuestra Sancta Yglesia, reçibí vuestras cartas. Y en lo de los menestriles, pues todavía os

parece que se deven reçibir, como quiera que pensava que se pudieran escusar por las causas que dixe, pero porque deseo hazeros plazer y conformarme con vuestro pareçer en todo lo que oviere lugar, tengo por bien que se reçiban...

De Madrid, último de abril de 1535.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera].

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos, Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Yglesia de Toledo.

Del Rmo. Sr. Cardenal. Reçibida en tres de mayo de 1535.»

(Leg. 7215.)

1536. *Fiestas del día de los Innocentes*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Resçebí la carta vuestra que traxo el raçionero Fernando del Lunar, el qual me habló de vuestra parte las cosas contenidas en su instructión, a las quales asimesmo le respondí y por ser persona que podrá mejor comunicaros sobre aquello de lo que se podría poner por scrito, no diré más çerca dello de remittirme a su relación.

Acá se ha dicho que el día de los Innocentes se hizieron en esa Sancta Iglesia çiertos juegos o representaçiones de que las personas graves no quedaron con buena edificación, antes se ha murmurado en esta corte de vosotros y de mi. Bien creo que la cosa no passaría tan adelante como se cuenta, mas todavía es gran ynconveniente que en la prinçipal Iglesia d'España y en la cabeça donde han de tomar todas las otras exemplo se dé lugar ni occasión a semejantes murmuraçiones y a que queramos dezir que la cosa no fuesse tan deshonesta como se publica. Paresçióme que os devía dar notiçia desto con semejante mensajero porque tengais cuidado de aquí adelante de no permitir en tan sancto y glorioso templo semejantes cosas, pues el derecho canónico las tiene reprobadas y aun el Propheta dize *domum tuam, domine, decet santitudo in longitudine dierum*, y sentiría mucho si pensásedes que es authoridad de la Iglesia o del culto divino regocijar las fiestas con semejantes juegos, los quales más propiamente se han induzido y prinçipiado en aldeas y pueblos pequeños que donde ay personas de tanta prudençia y gravedad como en Toledo. Lo que yo deseo y vosotros deveis querer, como creo que lo hazeis, es que en esa Sancta Iglesia aya tanto conçierto, silençio y authoridad en çelebrar el culto divino con la deçençia que conviene, que todos los d'España y de fuera puedan tomar dichado y exemplo de honestidad y gravedad, como a Dios gracias hasta aquí se ha hecho, no dando occasión a que en otras iglesias puedan authorizar los juegos o cosas desconçertadas que hizieren, con dezir que en Toledo se haze algo dello, que por pequeña ocasión que sea causaría gran inconveniente, y porque conozco vuestro buen zelo y sé que terneis cuidado que de aquí adelante cessen semejantes occasiones no alargo. Guarde Nuestro Señor y conserve vuestras reverendas y venerables personas como deseais. De Madrid, XI de enero.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera.]

A los Reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Iglesia de Toledo.

Del Sr. Cardenal. Reçibida en XIIII de enero de 1536.»

(Leg. 7215.)

1540. *Andrés de Torrentes, maestro de Capilla*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos. Andrés de Torrentes, maestro de cappilla desa Nuestra Sancta Yglesia, ha venido a hazernos relación de la absençia que estos días passados

ha hecho en el servicio de su cargo; por averle succedido çierta enfermedad, según dize, no ha podido volver antes a servir en el officio que ay tiene. Y pues él buelve agora con voluntad de assentar y servir lo mejor que pueda y es persona que tiene abilidad buena y hedad para poderlo hazer, Nos paresçe que se deve tolerar lo passado y dar orden como aga ay su assiento, resçibiendo dél la seguridad que converná. Por amor nuestro lo querais hazer y no usar del rigor que se pensava vacándole su ración. Y porque al bachiller de la Oliva que nos dió vuestra carta en este propósito hablamos más largo nos remitimos a lo que él dixiere. Guarde Nuestro Señor vuestras reverendas y venerables personas en su servicio. De Madrid, XII de noviembre.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera].

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán, y Cabildo de Nuestra Sancta Iglesia de Toledo.

Del Rmo. Sr. Cardenal. Resçibida en XVI de noviembre de 1540.»

(Leg. 7215.)

1541. *Enseñanza de canto a los capitulares*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos.

...Ya sabeis como se ordenó en la visitación que hezimos desa Nuestra Sancta Iglesia, el año de treynta e nueve, que los beneficiados della, assí canónigos como racioneros, que no saben cantar lo apprendiesen y los que no son buenos gramáticos studiasen y que lo mesmo está proveído por otras constituciones antiguas que teneis. Y pues la execución de lo que assí está tan razonablemente y conforme a la disposición del derecho canónico statuydo toca también al descargo de vuestras consçiençias como del prelado y es cosa tan necesaria, como sabeis, affectuosamente hos rogamos proveais luego que lo uno y lo otro se ponga por obra, sin dar lugar que ninguno de los que tienen neçessidad de ser enseñados se excuse, ordenándolo de manera que con effecto se consiga el fin que deseamos y es menester y no se haga solamente por cumplir, como suele acaeçer en semejantes casos, porque no querríamos que fuese neçessario hazer en esto otra provisión, mas de encomendaros el cuydado dello, para que por vuestra mano se execute y avisarnos heis de lo que en esto se hiziere. Guarde y conserve Nuestro Señor en su serviçio vuestras reverendas venerables personas como deseais. De Madrid, XII de março.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera].

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Iglesia de Toledo.

Del Illmo. Sr. Cardenal. Resçibida en XV de março de 1641.»

(Leg. 7215.)

1541. *Enseñanza de canto a los capitulares*

«Reverendos venerables, nuestros amados hermanos.

...En lo de la constitución que dispone que los que no saben cantar ni están bien instructos en la gramática lo apprendan, tornamos a encomendaros que lo que proveyeredes para la execución sea de manera que se saque dello el effecto neçessario. Guarde y conserve Nuestro Señor vuestras reverendas venerables personas en su serviçio. De Madrid, XIX de março.

Vr. J[ohannis] Cardinalis [Tavera].

A los reverendos venerables, nuestros amados hermanos el Deán y Cabildo de Nuestra Sancta Iglesia de Toledo.

Del Illmo. Sr. Cardenal. Reçibida en XXIII de março de 1541.»

(Leg. 7215.)

1600. *Bartolomé Jiménez, danzante*

Libramiento de 27 de junio de 1600 a favor de «Bartolomé Ximénez, vezino de Toledo, [de] veinte mil maravedís, a cuenta de los quarenta mil maravedís en que se conçertó sacar la dança para el día y octava de Nra. Señora de agosto deste presente año de seiçientos, conforme a una scriptura que otorgó conjuntamente con Luisa Gómez, su muger, y Alonso Sánchez, sombrerero, oy día de la fecha desta, por ante Alvar Pérez, scrivano público».

(Leg. 7221.)

1637. *Alvaro Gómez de la Cruz, organista*

«Deseoso de poner a los pies de Vs. I.ma mi persona y partes, ofrezco las que tengo, para que gustando V. I.ma dellas me aga merced de onrrarme con la prebenda, que está baca, del órgano, con que conseguiré la mayor onrra a que puede subir esta facultad. Y a esto me alienta ser el organista más pareçido a Francisco de Peraça que oi ai en España, porque me e criado en la Capilla Real, donde se pratica todo lo de mejor gusto; y en satisfación del que tengo de serbir a V. I.ma ofrezco dejar cuanto tengo ansí de calidad como de probecho. Pues apelo a tribunal supremo y doi palabra a V. I.ma de ir a besar sus pies luego que se me aga esta merçed i dar con el órgano toda satisfación de mis obras y deseos, deseando en todo se[r]bir a V. I.ma, a quien guarde Nuestro Señor. Balladolid, 18 de julio de 1637.

Álvaro Gómez de la Cruz.»

(Leg. 7221.)

1641. *Pedro de la Torre, músico de archilaúd*

«Illmo. Sr.

Pedro de la Tore, criado de V. Illma., dice quél a benido de Madrid a serbir a V. Illma. y a esta Santa Iglesia de músico de archilaúd, de que e dado muestra en esta octava de el Corpus.

Suplico a V. Illma. le aga merced de admitirle y reçevirle, señalándole salario competente para con él poder serbir con mucha puntualidad a V. Illma. y a esta Santa Iglesia, que en ello reçeviré merçed.

Pedro de la Torre.»

Al margen : «En Cabildo, 7 junio 1641, que se le den quatrocientos reales de la obra por una vez, para que se buelva a Madrid, atento que este instrumento suena poco en tan grande yglesia.»

(Leg. 7215.)

1670. *Juan de Padilla, maestro de capilla*

Libramiento de 13 de enero de 1670 a favor de «Juan de Padilla, maestro de capilla de esta Santa Iglesia [de] diez doblones e diez reales de plata ..... que valen veinte y ocho mill çiento y

treinta y çinco maravedís, los quales manda el Cardenal Nuestro Señor, por su decreto de ocho de henero de este presente mes [sic], se le den de ayuda de costa por una bez».

(Leg. 7221.)

1689. *Isidoro Pulido, archilaúd y maestro de danzar*

Libramiento de 16 de junio de 1689 a favor de «Isidoro Pulido, archilaúd y maestro de danzar de esta Santa Yglesia, [de] tresçientos reales de vellón, que valen diez mill y dosçientos maravedís, por el travajo de instruir y enseñar a dançar a los ocho colegiales que han de salir en la proçessión del día del Corpus y sus octavas, en este año de la fecha».

(Leg. 7221.)

1798. *Valentín de Verdalonga, organero*

«Madrid y octubre 5 de 1798.

Sr. Dn. Francisco Pérez Sedano.

Muy Sr. mío y de mi mayor veneración. He recivido la faborecida de V.ª y por ella veo la indisposición que ha padecido en su inportante salud, pero celebro mui mucho que se haya restablecido de ella y celebraré continue Vs. sin nobedad.

El motivo de no haber acompañado a mi carta la muestra de su encargo, fué por natural olvido, que no he advertido hasta un día de estos, y tenía dispuesto remitirla a Vs. en este correo. Quedo en hacer quanto Vs. me previene en dicha su faborecida, y siempre dispuesto a obedecer sus preceptos.

Mi madre, parienta y demás de esta su casa aprecian mucho las expresiones de Vs. y se las devuelven mui finas; y repitiéndome a su disposición ruego a Dios guarde la vida de Vs. muchos años. B. L. M. de Vs. su atento servidor

Balentín de Berdalonga.

Respondida en 13 dichos por el Ayudante, con inclusión de una certificación para desglosar la anterior escritura antigua del órgano y que compre dobladas varas de la dicha muestra.

Las señas de la casa de éste a la buelta.»

Verso de la carta : «Calle de San Bernardo a la de Santa Isabel.»

Sigue una relación de los trabajos realizados por Verdalonga en Toledo:

«Vino el tal Don Valentín a afinar los órganos para el día de la dedicación y anteriormente havía venido otra vez para el mismo efecto.

En 5 de diziembre de 1798, se le embió a llamar para afinar los órganos para Nuestra Señora y Santa Leocadia y vino.

En 20 de enero de 1799 vino para el mismo efecto Don Joseph Verdalonga para el día San Ildefonso.

En 12 de mayo se le escrivió viniese para afinar el órgano para Corpus.

Vino también en julio.

Y en 11 de agosto de 99 vino también.

Item en 27 de septiembre de dicho también vino.

Se le pagaron todos estos viajes y por ello 6.000 reales en 3 de octubre de 1799.

En 10 de noviembre de 1799 se le llamó para afinar y vino.

En 19 de diziembre de dicho vino Don Valentín desde Talavera para dicho efecto de afinar.
En 20 de enero de 1800 vino dicho Don Valentín para dicho efecto.
En 5 de abril de dicho vino Don Joseph Verdalonga.
En 7 de mayo de dicho año vino Don Joseph a afinar.
En 6 de junio del mismo año vino el dicho Don Joseph.
En 10 de julio vino a dicho fín Don Valentín.
En 11 de agosto vino Don Valentín.
En 3 de septiembre vino el dicho.
En 22 de octubre vino para lo mismo el dicho Valentín.
En 4 de diziembre vino para dicho fín;
En 19 de enero de 1801 vino Don Valentín.
En 31 de marzo de dicho vino el referido Don Valentín.
En 2 de junio de dicho vino Don Joseph Verdalonga. Este viaje no debe entrar por quanto el tenía que venir a continuar su encargo del órgano de Leones. Y así se le han pagado 13 viajes al respecto, de 857 reales, que importan 11.141 reales, que se le pagaron en 13 de junio de 1801.
Y desde que vino a esta ciudad a afinado el órgano para el día de San Pedro y Santiago.
Para la Concepción de 1801 afinó los órganos.
Se le pagaron 12 afinaciones en 20 de julio de 1802 y por ellas 3.600 reales de ayuda de costa o gratificación.»

(Leg. 7215.)

1798. *Valentín de Verdalonga, organero*

«Madrid y Noviembre 30 de 1798.
Sr. D. Agustín Alejandro Galán.
Muy Sr. mío y de mi mayor aprecio. He recivido la muy atenta de Vmd. y quedo enterado de lo que me insinúa, por lo que haré por despachar en ésta las afinaciones precisas a fin de dar gusto.
Póngame Vmd. a la disposición del Sr. Obrero, dándole encarecidas expresiones de mi Madre, Parienta y Hermanos, y Vmd. las recivirá igualmente, interín pido a Dios Nuestro Señor guarde su vida los muchos años que le desea este su más afectísimo servidor q. s. m. b.
Balentín de Berdalonga.»

(Leg. 7215.)

1799. *José Verdalonga, organero*

«Toledo, 7 de abril de 1799.
Mui señor mío : Don Francisco Ximénez ha puesto precio en nombre de Vmd. a las casas consavidas, y en el correo de oy lo avisa Don Ramón a el dueño de ellas, para ver si se conforma.
En este caso no tendré inconveniente en librar a Vmd. los treinta y tres mil reales que me pide adelantados a cuenta del órgano de Leones, pero con la condizión de que luego que se haga la escritura de venta de dichas casas, ha de hacer Vmd. otra hipotecándolas a favor de la Obra y Fábrica, interín dure la del órgano, pues somos mortales y con estos 33.000 reales lleva Vmd. un adelanto excesivo en los plazos de su precio y es razón que yo quede cubierto.
Buelva Vmd. mis expresiones a esas señoras y a Valentín y mande Vmd. a su seguro afectísimo servifor = Francisco Pérez Sedano = Sr. Don Josep Berdalonga.»

(Leg. 7215.)

Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga

Por el P. Andrés LLORDÉN, O. S. A.

En este modesto estudio pretendemos dar noticia de aquellos maestros de hacer órganos que ejercieron su actividad en el arte, así en la ciudad de Málaga como en su provincia.

Es el presente trabajo fruto de una constante labor de investigación practicada en el archivo de la catedral y en el de protocolos notariales, en los que, día tras día, recogimos datos diversos diseminados en los folios de viejos papeles, que contienen importantes notas de estos maestros y merecen refresquemos su memoria para que su nombre no perezca en el olvido.

No existe, que sepamos, un estudio de conjunto que perpetúe su laboriosidad, ni tampoco conocemos trabajos particulares acerca de este tema, si exceptuamos el resumen, muy incompleto, que ofrece el historiador de la catedral señor Bolea y Sintas, de aquellos que trabajaron en la Santa Iglesia.

Recopilados los datos, queremos exponer cronológicamente todo el contenido que nos ofrecen las distintas escrituras, así como las referencias que tenemos, sin que tengamos la pretensión de agotar el tema, ni que este trabajo sea definitivo; no obstante con la exposición de estas notas y otras que posiblemente puedan aparecer en el futuro, procedentes de otros archivos, se podrá dar un estudio bastante completo de los artífices y maestros que se dedicaron a fabricar órganos para las iglesias de Málaga y su provincia.

Las primeras noticias que nos proporcionan los citados archivos datan de los últimos años del siglo XVI. Ya se habla en el texto de los Estatutos, que hizo el señor obispo don Pedro Díaz de Toledo el año 1488 para la Santa Iglesia Mayor de Málaga, de un organista, entre las personas que habían de prestar sus servicios en la catedral malagueña, y de este oficio hacen referencia algunas actas del cabildo en orden a la oposición de la plaza o a la dotación de la misma. La existencia de este cargo nos da fundada certeza de que la catedral estaba dotada de un órgano, pero no sabemos si era grande o pequeño, e ignoramos otros detalles. Es probable se tratara de algún Realejo (órgano manual y pequeño) teniendo

presente que aún no estaba planeada la catedral actual y los oficios litúrgicos se celebraban en la antigua mezquita árabe, cuya extensión, por los datos que tenemos, era relativamente pequeña, y para el acompañamiento de los cánticos religiosos era suficiente un órgano de reducidas proporciones.

La nueva catedral, que comenzó en 1528, no fue inaugurada hasta el año 1588, el día 31 de agosto, tan sólo en la parte construida, equivalente a la mitad aproximadamente del espacio que ocupa en la actualidad, pues lo restante no se continuó hasta 1719.

La inauguración parcial de la Santa Iglesia y la esperanza de verla acabada en breve tiempo, propósito que se demoró largos años, motivó en los capitulares el deseo de dotarla de un órgano adecuado y en conformidad con el espacio consagrado ya al culto divino.

Las actas del cabildo son más explícitas y registran en sus folios, a través de los años, distintas notas concernientes al asunto. Diez años después de la solemne inauguración, o sea en 1598, nos hablan ya del encargo de un órgano que se había mandado hacer y tenían comprado en la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, construido por un religioso de la Orden de Santo Domingo, cuyo nombre no se especifica.

En la junta celebrada por los capitulares el día 1.° de diciembre de dicho año se acordó comisionar al doctor don Alonso Barba de Sotomayor[1] que escribiera al señor Nuncio

«...para que desembarque el órgano que esta iglesia tiene comprado en la ciudad de Sanlúcar y que asimismo pida licencia al Prior de Santo Domingo de esta ciudad para que el fraile que lo hizo vaya por él para que lo ponga con más buen recaudo.»[2]

Del contenido de las actas siguientes se deduce que dicho órgano se había traído a Málaga, pero no estaban de acuerdo los capitulares con el constructor en lo que se refiere al costo. En la sesión que celebró el cabildo el día 21 de julio de 1599

«...se acordó hablar con el Prior de Santo Domingo para que ponga en razón al fraile de su Orden que ha de aderezar el órgano de esta iglesia, para que se contente con un moderado estipendio.»

Tres días después (24 de julio), el doctor don Diego Fernández García y el Liçenciado don Juan Cano Millán dieron cuenta detallada de las gestiones practicadas, como se le había encomendado, y afirmaron que

«...habían hablado al Prior del convento de Santo Domingo para que se moderase el fraile de aquella Orden en lo que pide por aderezar y asentar el órgano que se ha traído para esta Santa Iglesia y que había respondido dicho Prior que haría todo cuanto le sea posible... y que ayer les había dicho que lo que más había que negociar con el dicho fraile es que se le den 500 ducados por el aderezo de dicho órgano y que este, entendía, era precio muy moderado.»

1. Era natural de Carmona (Sevilla); obtuvo la dignidad de doctoral desde 1595, Vicario capitular en 1599 por muerte del señor Obispo don Diego de Aponte y Quiñones, y después Chantre de la Catedral.
2. Act. Cap. núm. 15, fol. 78v.

En vista de la respuesta dada, los capitulares acordaron comisionar al señor Cano Millán para efectuar este negocio, dándole facultad para asentarle en la iglesia nueva en el sitio y lugar que más a propósito le pareciere.[3]

Es de lamentar que no se consigne en el texto de las actas el nombre de este religioso organero, pero no podemos dudar que él fue el constructor, que su obra se colocó en la catedral y que debía ser de gran valor y mérito, cuando sólo por la instalación se exigía, como precio moderado, la cantidad indicada.

En una escritura del archivo notarial de protocolos hallamos en 1611 el nombre de otro maestro de hacer órganos, vecino de Málaga. Se llamaba Gaspar de Soto y era natural de la villa de Paredes de Nava (Palencia) tierra de Campos, obispado de Palencia, casado con Catalina del Corral, hija de Hernando del Corral y de Juana Rubio, sus padres, ambos naturales del lugar de Oyón, jurisdicción de la Guardia, obispado de Pamplona.[4]

Es la primera y única noticia que poseemos de este organero. Ignoramos su actividad en el arte de la construcción de órganos, pero cabe suponer que, siendo vecino de Málaga, como el propio afirma, en esta ciudad o en los pueblos de la provincia ejercía su oficio en iglesias y conventos, pues todos, es cosa perfectamente comprobada, tenían su órgano, grande o pequeño, para acompañar los cantos litúrgicos del culto religioso.

La cronología de las notas nos traslada al año 1648 para exponer nuevos datos de los órganos que se proyectaban para la catedral, y de los maestros constructores. Ignoramos las causas que movieron al cabildo malacitano para proyectar un nuevo órgano con destino a la Santa Iglesia Mayor, pues realmente pocos años habían transcurrido desde la instalación del anterior en 1599 hasta la fecha. Posiblemente obedecía la decisión a defectos de construcción, resquebrajamiento del maderamen, descuidos en evitar la polilla, etc., el hecho cierto es que el existente, como se declara con insistencia en varias ocasiones, estaba muy deteriorado y en breve tiempo quedaría inservible. Para remediar el mal, quiso utilizar los servicios de Salvador de Fuentes, hábil maestro en esta clase de trabajos y al que

3. Act. Cap. núm. 15, fol. 155; 21 y 24 de julio de 1599. En el Archivo de la Catedral hallamos una nota, del 4 de marzo de 1600, por la cual se comisionó a los señores Francisco de Padilla, Juan Cano Millán y Diego Fernández Romero, para que concertaran con Juan Cornejo, pintor, el dorado y la pintura de las contras que se habían puesto en los órganos de la Santa Iglesia (Act. Cap. núm. 15, fol. 233^{v}.)

4. Esta escritura, reveladora del maestro Gaspar de Soto, es la carta de dote que otorga a su esposa, pues aunque el día de su matrimonio no recibió cosa alguna, después obtuvo ciertas herencias procedentes de sus legítimas y de otros deudores suyos, por lo cual y para descargo de su conciencia se la da por este documento público en 27 de noviembre de 1611, y afirma que recibió dos pares de casas y la parte de unas viñas y ciertas tierras de pan sembrar, de regadío, en el término de la ciudad de Logroño y término del lugar de Oyón, que heredó de sus padres, que valían 300 ducados. También recibió 50,000 maravedís, que cobró en la ciudad de Sevilla por libranza del Guardián de San Francisco y del Ministro de la Sma. Trinidad de la misma ciudad, patronos del patronazgo que instituyó y fundó Juan Fernández de Rebolledo, deudor y pariente de la dicha doña Catalina del Corral, su mujer, natural que fue del obispado de Calahorra, que dejó para casar deudas de su linaje... otros 100 ducados en dineros... ropas de casa y personales..., más 100 ducados en reales de a cuatro y de a ocho... por manera que suman y montan 373,841 maravedís los de esta dote. (Arch. de prot. Escribanía de Pedro Moreno. Málaga, 27 de noviembre de 1611.)

estaban encomendadas las obras de este género en la ciudad. El cabildo, en la junta del 25 de junio de 1648, decidió acometer la empresa, que era urgente; resolvió hacer órgano nuevo para esta catedral y que lo hiciera Salvador de Fuentes, «maestro de hacer los que se hacen en esta ciudad, el cual lo ha de dar acabado dentro de un año, dándole la madera y metal y demás cosas necesarias de las fábricas menores, y por ahora por cuenta de su trabajo se le dan 600 reales y el sábado de cada semana, desde la en que empezase a trabajar, se le den 50 reales, los cuales y los 600 se libren en fábricas mayores, y ha de hacer escritura en que se obligue a hacer el dicho órgano de la planta y disposición y diferencia de música que el cabildo le ordenare y dar cuenta con pago de lo que se le entregare con cláusula ejecutiva, su misión y salario y acabado se le ha de pagar a tasación por maestros que lo entiendan o a jornal, dándole por cada día de los que trabajare lo que fuere justo, y pagarle por tasación o jornal ha de ser a la voluntad del cabildo.[5]

La resolución capitular era firme, como expresa el texto transcrito, pero debieron surgir dificultades imprevistas a la hora de hacer el contrato con dicho maestro, bien por las exigencias de éste, bien porque el cabildo tuviera otros motivos que no se concretan, el caso es que no se llevó a cabo el proyecto con el organero Salvador de Fuentes.

A pesar de ello la idea perduraba en todos los capitulares, y en vista de que no se había concertado el contrato con el precitado maestro, nuevamente el día 4 de agosto de dicho año persistieron en el propósito de hacer el órgano para la catedral, comisionando al maestro de capilla, el licenciado don Francisco Ruiz Samaniego para que escribiera una carta a don Lorenzo López de Galarreta y Vaquedano, maestro de hacer órganos, que estaba en San Casencio o Asencio, en Castilla, persona que el dicho maestro en este cabildo ha informado es muy buen oficial de dicho oficio, para que viniera a esta ciudad con la mayor brevedad que pueda, para hacer el dicho órgano y se concertará con este cabildo en lo que fuere justo.[6]

Si el acuerdo precedente se cumplió, como es de suponer, las actas no lo revelan, como tampoco dicen nada del traslado a Málaga del citado organero. El silencio parece indicar que, a pesar de lo aprobado por el cabildo, no tuvo efecto, ya porque Lorenzo López de Galarreta, no aceptara la invitación, o por otras razones que las actas no especifican, pues pasaron tres años y no vuelven a hablar del asunto del órgano.

Se suscitó de nuevo el 14 de julio de 1651, y los capitulares tomaron la determinación de encomendar la construcción del proyectado órgano a un religioso franciscano que había llegado a Málaga y gozaba de gran fama de artista.

La afirmación de Bolea y Sintas, cuando dice que este órgano «debió llenar los deseos

5. Act. Cap. núm. 24, fol. 40.
6. Act. Cap. núm. 24, fol. 84.

del cabildo, pues que durante un siglo no se volvió a tratar del órgano», realmente nos parece extraña y tan sólo explicable por la pérdida o extravío de las notas correspondientes, desde el año 1654 a 1660, contenidas en el texto de catorce actas, que tratan de la construcción de dicho órgano, como vamos a ver seguidamente.

Los años transcurrían, y hasta el momento, no obstante todos los esfuerzos e intentos, nada práctico se había ejecutado. Estamos ya a mediados del año 1654. El día 4 de septiembre, en la reunión celebrada por el cabildo, entró el organista titular de la Santa Iglesia catedral e hizo relación puntual, en cumplimiento de su deber y oficio,

«...como el órgano que hoy se toca está de tan mala calidad que dentro de breve tiempo no se ha de poder usar de él y ha de faltar al ejercicio del culto diario, respecto de lo cual informa al cabildo para que tome el expediente que más convenga.»[7]

Ante las manifestaciones precedentes, los capitulares, por la urgencia del caso, convocaron, dos días después, nueva junta, celebrada el 9 de septiembre, y en ella

«...nombraron dos diputados para que hablasen de este negocio con su eminencia (era en la fecha obispo de Málaga el Sr. Cardenal D. Alonso de la Cueva y Carrillo, marqués de Bedmar) y le insten en que se hiciera nuevo órgano, de forma que su eminencia, si fuere posible, lo mande ejecutar luego.»[8]

La ocasión de poder llevar a cabo sus propósitos era tan oportuna, que la puso de relieve el señor Deán ante el cabildo en la sesión del 13 de noviembre. Informó que estaba en la ciudad «un religioso, gran músico y maestro de órgano»; que como esta iglesia tenía tanta necesidad de él y está en la mano la ocasión, «se suplique a su eminencia mande hacer un órgano grande». Acto seguido se acordó que los diputados hablasen nuevamente con el señor Cardenal de este asunto, con la súplica de que lo mandase ejecutar a costa de la hacienda de las fábricas.[9]

Los comisionados — señor Tesorero y don Alonso Montalvo —, el 1.° de febrero de 1655 dieron cuenta detallada de su legacía ante el señor Cardenal, y de cómo le expusieron la necesidad de hacer para la catedral un órgano, y que la ocasión era propicia al presente por estar en la ciudad de Málaga un religioso de la Orden de San Francisco, maestro de hacer órganos. Afirmaron que habían conversado con S. E. diferentes veces sobre esto, y había ofrecido dar las órdenes necesarias para ponerlo en ejecución, y que aún no se había podido conseguir, por lo cual el dicho religioso, cansado de esperar, estaba determinado a irse de la ciudad y que había venido a despedirse de su señoría; por tanto, el señor Tesorero dio cuenta al cabildo para que tomara la resolución que conviniere. Ante la urgencia

7. Act. Cap. núm. 26, fol. 340.
8. Act. Cap. núm. 26, fol. 341.
9. Act. Cap. núm. 26, fol. 362.

del caso, patente por la exposición, sin levantar la sesión y con parecer unánime, acordaron volviesen los diputados a insistir con S. E., instándole con todo esfuerzo

«...se sirva disponer de que se empiece el órgano, respecto de ser de mucha conveniencia a la fábrica el que se haga luego por haber de costar mucho menos que si se hubiese de traer maestro para ello.»[10]

El texto del acta correspondiente al día 3 de febrero de 1655 relata la entrevista de los diputados con el señor Cardenal, el cual, movido por las reiteradas súplicas y por las razones alegadas

«...mandó que se despachase una libranza sobre la fábrica para ayuda al sustento de este religioso y que se le dijese empezase luego la obra.»

El alborozo entre los capitulares fue extraordinario, y se apresuraron a darle las gracias por el interés que había tomado en el asunto.[11]

Teóricamente el negocio estaba resuelto, y los comisionados trataron, sin dilación, de llevarlo a la práctica. En efecto, se entrevistaron con el religioso organero en días sucesivos y redactaron las bases del contrato, que presentaron al cabildo en la sesión del 20 de febrero de 1655. Por el resumen que anotan las actas sabemos que el concierto establecía se le habían de dar al artífice 30 ducados y tres fanegas de trigo de salario cada mes, cláusula que le pareció muy aceptable a S. E., y en virtud del acierto mandó al mayordomo de fábricas menores que diese a los diputados capitulares la cantidad de maravedís que le ordenaren para la construcción, manufactura y fábrica del órgano. Se puso luego a consideración el sitio en que se había de poner, pues de colocarle donde al presente estaba el Realejo, se reconocía era de gran perjuicio a la fábrica de la Iglesia y también a la sillería del coro, por lo cual eran de parecer que el lugar más a propósito era situarlo donde estaba el órgano grande, que antiguamente servía para el culto, pues tenía hecha la tribuna que había menester y era la más adecuada. Los capitulares aceptaron la propuesta en perfecta conformidad.[12]

Las obras comenzaron sin demora, y el maestro inició sus trabajos, pero surgió, después de tanto empeño, una repentina sorpresa, que llenó de estupor al constructor, pues se le intimó que cesase en su encargo y abandonara la obra.

El acta del día 9 de abril de 1655, no sólo revela la disposición capitular, sino también el nombre del maestro organero, que hasta el momento se ignoraba; por estas razones despierta su texto extremado interés, dentro de su concisión, y es motivo para que transcribamos su contenido total.

10. Act. Cap. núm. 27, fol. 9.
11. Act. Cap. núm. 27, fol. 10.
12. Act. Cap. núm. 27, fol. 18.

En la citada sesión, dice textualmente:

«...leyóse una petición de Fr. Jaime de Bergaños maestro de hacer órganos, en que dice que habiendo empezado un órgano en esta Santa Iglesia, por mandado de su eminencia y el cabildo, se le ha ordenado cesase en su fábrica y que habiendo obedecido el dicho mandato, suplicaba al cabildo, en consideración de estar muy necesitado y que para ausentarse de esta ciudad a otras no se halla con disposición de hacer menos, siendo socorrido con una ayuda de costa, que pide con toda humildad, juntamente con que se le haga merced de darle un testimonio del secretario del cabildo por donde conste la causa que ha habido para cesar en la fábrica del dicho órgano, para dar satisfacción de su persona a su superior. Y se acordó pida derechamente ante quien puede y debe.»[13]

La ironía despectiva con que se despide al religioso constructor de órgano en el acta anterior está bastante atemperada a la siguiente del 31 de mayo de 1655. Es natural que el cabildo estuviera enterado de los motivos por los cuales se le despedía, pero tal vez no se habían expuesto en forma oficial a sus componentes, ni mucho menos consignado públicamente en el acta, por eso, en esta junta, tomó la palabra el señor Tesorero don Gregorio de la Paz que, como sabemos, era uno de los diputados que había puesto mayor empeño en la construcción del órgano, e hizo relación del asunto diciendo

«...que de persona de todo crédito, de Valencia, con quien tiene correspondencia, ha sido informado de que asimismo ha tenido noticia el Sr. D. Antonio de Montalvo, que este religioso de la Orden de San Francisco, maestro del órgano, que se pretende hacer en esta Santa Iglesia, es muy poco oficial del dicho oficio, como se ha experimentado del órgano que hizo en la dicha ciudad de Valencia de tan mala calidad, que dieran dineros por no tenerlo, y en virtud de este informe, aunque es verdad que el dicho religioso lo haría con grande conveniencia, como se ha reconocido del trato que con él se ha hecho, todavía sería más a propósito el que no se haga, para que no se gaste la hacienda de las fábricas que están alcanzadas y no se dé lucimiento a la iglesia, que es lo que se pretende.

Oída la relación, acordó despidan de buenas maneras a este religioso de la fábrica del dicho órgano, dando en toda cosa cuenta al señor Cardenal, ponderándole las razones referidas.»[14]

Ante la negativa del cabildo, de que continuase Fr. Jaime de Bergaños el asunto del órgano, quedó paralizada la obra, y no se vuelven a encontrar noticias en las actas hasta cuatro años después de la despedida del citado maestro, que resurge el tema, resuelto afortunadamente, como hemos de ver.

No obstante el fracaso anterior, persistía el cabildo en sus propósitos de dotar a la catedral de un buen órgano, y revive la idea ante los capitulares el obrero mayor de la fábrica, don Cristóbal Ordóñez, el cual dijo que por su llamamiento había venido a esta ciudad de Málaga un maestro de órganos — éste era don Claudio Osorio —, para que reconociera si el órgano grande antiguo podía servir en algo para el que es necesario hacer para esta

13. Act. Cap. núm. 27, fol. 31.
14. Act. Cap. núm. 27, fol. 36.

Santa Iglesia, y que tratando de que se hiciese de nuevo, pidió 4,000 ducados, y que después considerando que puede servir la caja del viejo, ha dicho Miguel Díaz Moreno, organista, que según la memoria de la forma y misturas que ha de llevar, que leyó el señor don Cristóbal Ordóñez, le parece lo hará en 1,500 ducados, habiendo regateado con él todo lo que ha podido, y éste es por el trabajo de sus manos, porque las cosas necesarias para dicho órgano lo ha de poner la fábrica mayor. Don Cristóbal Ordóñez pidió al cabildo que determine sobre este caso lo que más convenga y, conferido al cabildo como administrador de la fábrica, por hallarse esta sede episcopal vacante (por muerte en Coín del Excmo. Sr. D. Diego Martínez de Zarzosa, en 4 de junio de 1658), acordó se haga órgano grande para esta Santa Iglesia, cuya forma y disposición, su concierto y paga se somete a don Cristóbal Ordóñez, para que en todo y por todo lo disponga, como mejor le pareciere y se guarden en todo sus decretos, así para la disposición y concierto, como para la paga, y en cuanto a si ha de hacer caja o no, en adelante se determinará.[15]

Encomendado el concierto con el organero a don Cristóbal Ordóñez, éste activó su misión con la máxima diligencia, pues tres días después lo tenía hecho.

Por fortuna, tenemos en nuestro poder la escritura de contrato, que nos permite conocer, a través de sus cláusulas, las bases y condiciones en que había de efectuarse la obra. A pesar de su extensión, la juzgamos de interés y queremos transcribir textualmente su contenido, que dice así:

«Sea notorio a los que esta escritura vieren como yo, Claudio Osorio, maestro de hacer órganos, vecino de la ciudad de Sevilla, estando al presente en esta de Málaga, por la presente otorgo que me obligo a favor de los señores deán y cabildo, sede vacante, de la Santa Iglesia catedral de esta ciudad y de la fábrica mayor de ella, de hacer y fabricar unos órganos para la dicha Santa Iglesia, acabados en toda forma en la conformidad y con las condiciones que irá declarado, que son las siguientes:

— Que el dicho órgano ha de tener un flautado abierto de tono trece que se llama tono de cantadores.

— Otra mistura de bordón tapado unísonos de este flautado.

— Otra mistura de flautas en octava del flautado, medio juego abajo, tapados, y medio juego arriba de espiguetas.

— Otra mistura de octavas abiertas, medio juego arriba, dos caños por punto.

— Otra mistura de flautas en docenas que llaman nasarte, ocho tapadas y las demás de espiguetas.

— Otra mistura de quince nasartes caños por punto en todo el juego.

— Otra mistura de docenas con tres caños por punto en todo el juego.

— Otra mistura de veinte docenas con tres caños por punto en todo el juego.

— Media mistura de medio juego arriba de cornetas con cinco flautas por punto y una mistura de trompetas (palabra rota) unísonos del flautado, que la mayor ha de tener de largo tres

15. Act. Cap. núm. 29, fol. 236.

varas con los despidientes de la voz de estaño y lo demás de hoja de lata con dos cepos y sus cucharas y lenguas de latón.

— Otra mistura de dulzaina o voz humana octava arriba de las trompetas reales con pabellones de hoja de lata, un cepo de cucharas y lengua de latón.

— Más dos castillos de cañas supuestos para adorno que serán treinta, poco más o menos.

— Un secreto de madera de borne de largo de tres varas, poco más, y vara y cuarto de ancho, con treinta y tres capas que son cada mistura tres capas aforrado de baldrés con sus baretas y barrotes de largo a largo de este secreto con sus tiradores de madera y escuadras y hierro con todo lo demás necesario para este dicho secreto, abierto de canales, aforradas las juntas de dichos canales y dadas de almagre sin que se le halle repaso alguno en ningún tiempo y su caja de viento y sus ventilas de borne.

— Una reducción de madera de borne con sus barretas de bornes y tiradores de hierro y sus patroncillos de madera embarrotada por detrás.

— Un juego de madera de borne con uñetas de madera de boj y los bemoles de ébano, de cuarenta y dos teclas, enhilado con barretas de borne y este juego puesto en un telar movido debajo de la caja, por razón de ser necesario tener las lagitorias por la parte de atrás de este órgano al cual se le han de hacer cuatro fuelles con sus tablas principales, embarrotados con sus bujetos de madera de borne, de una pieza, con seis rascas de tablillas de madera de borne, aforrados, dobles de baldrés lenguados y tiras con sus cajas de madera de borne por defuera, con fuelles realejos.

— Que estos dichos fuelles han de estar en un telar de madera con su puente de madera y tirantes para apretarlos con sus patroncillos de madera y sus alzaprimas de madera y sus cadenas de hierro en lugar de cordeles.

— Que todas las misturas del dicho órgano han de tener treinta y tres ruestos de madera en que encajen los caños con sus estantes y aforrados todos los ruestos de baldrés.

— Que tengo de hacer todos los conductos, donde encajan los fuelles y los demás, sin que tengan baldrés por de fuera, bien ajustados y caldeados y toda la cantidad de barras que fuere menester.

— Y en cuanto a los fuelles no separo el largo y ancho, porque me tengo de ajustar al sitio de una cuadra a donde haya de estar en la dicha Santa Iglesia; que la dicha fábrica mayor me tiene de dar para esta obra los materiales que fuere menester, de forma que yo no he de poner más que las manos y los tablones para el secreto y así todo lo demás es por cuenta de la dicha fábrica mayor, como también lo ha de ser la obra de la dicha caja, porque no ha de ser por mi cuenta cosa alguna de lo que toca a dicha caja.

— Y con condición que la dicha fábrica mayor me tiene de dar taller en la dicha Santa Iglesia, donde pueda labrar lo que es menester para la dicha obra y donde me pueda recoger para mi vivienda y de los demás oficiales que tuviere durante el tiempo en que la tengo de dar acabada.

— Y con condición que toda la cañutería la tengo de obrar en la dicha ciudad de Sevilla de donde se ha de traer a esta de Málaga y la costa de los portes y la que tuvieren los cajones en que se ha de conducir y la llevada del metal a la dicha ciudad ha de ser todo por cuenta de la dicha fábrica mayor que lo tiene de satisfacer, y la costa de los viajes que yo diere y los oficiales han de ser por mi cuenta.

— Y con condición que dentro de un año, que ha de comenzar a correr y se ha de contar desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante tengo de dar acabado con toda perfección la fábrica y hechura de dichos órganos sin que tengan defecto alguno, a vista y satisfacción de personas que entiendan de esta facultad, asegurando, como lo aseguro, que en tiempo de seis años, que han de correr desde hoy, en que se acabaren dichos órganos, no tendrán, ni descubrirán defecto

alguno, y, en caso que lo tengan, yo lo aderezaré a mi costa, dejándolos con toda perfección y a ello se me pueda compeler y apremiar, como mejor haya lugar en derecho.

— Y con condición y declaración que por la hechura de dichos órganos, manos, viajes y asistencia que yo he de tener en esta ciudad y la de mis oficiales y la vuelta que hiciéremos a las partes de adonde viniéremos por las demás ocupaciones de esta obra, en todo lo que no toca a la fábrica de la caja, me tiene de dar y pagar la dicha fábrica mayor un mil y quinientos ducados en reales de moneda de vellón en esta manera : Doscientos de ellos luego de contado, que he recibido de la dicha fábrica mayor, de orden del señor D. Cristóbal Fernández Ordóñez, canónigo de la dicha Santa Iglesia, de los cuales me doy por entregado a mi voluntad, sobre que renuncio la excepción de la pecunia, leyes de la entrega y las demás de este caso; y otros trescientos ducados se me tiene de pagar luego que yo haya traído a esta ciudad la cañutería que se ha de hacer en Sevilla para dicho órgano, como va declarado, la cual tengo de traer dentro de seis meses contados desde hoy día de la fecha de esta escritura; y la cantidad que falta, cumplimiento a mil ducados, se me han de ir dando como vaya obrando y trabajando en esta ciudad en la dicha obra hasta que la haya fenecido y acabado, conforme a mi obligación, de forma que para cuando esté acabada enteramente se me tiene de restar debiendo quinientos ducados de los un mil y quinientos de este concierto, y estando fenecida la dicha obra y examinada por vista de maestros del arte, que trajere la dicha fábriea, se hallare que está con todas las calidades que se requieren, según va declarado en las condiciones de esta escritura, entonces la dicha fábrica mayor me tiene de dar y pagar los quinientos ducados restantes a la cantidad de este concierto y sin embargo de lo cual quedo obligado siempre a que si en tiempo de seis años se reconociere tener algún defecto le tengo de aderezar a mi costa, como dicho es.

Y en esta conformidad yo el dicho otorgante, como principal, y nosotros D. Francisco Navarro y D. Juan Montañés, racioneros de la dicha Santa Iglesia, y el Lic. Miguel Díaz Moreno, vecinos que somos de esta ciudad, como sus fiadores y principales pagadores, y sin que contra el dicho principal y sus bienes preceda escursión de ellos, ni otra diligencia alguna, aunque de derecho se requiera, todos cuatro juntamente de mancomún y a voz de uno y cada uno de nos, por sí y por el todo, in solidum, renunciando como renunciamos las leyes, beneficios y derechos de la mancomunidad... nos obligamos a cumplir todo lo dicho y donde no los dichos señores dean y cabildo o la persona que fuere parte por la dicha fábrica, puedan traer personas que hagan la dicha obra y por lo que más costare de los dichos mil y quinientos ducados y por los doscientos que por cuenta de ellos están pagados y por lo demás que yo el dicho principal recibiere, y por el valor del metal que se entregare y por las pérdidas y daños que se causaren a la dicha fábrica mayor, nos pueda ejecutar y ejecute en virtud de esta escritura y el juramento del mayordomo de la dicha fábrica o de otra persona que por ella fuere parte en la cual dejamos diferido, decisorio, la prueba y liquidación de lo suso dicho sin otro recaudo alguno, aunque de derecho se requiera, de que le relevamos la paga de lo cual haremos en esta ciudad y a su fuero, con las costas que sobre su cobranza se causaren y con más dos ducados de salario en cada un día que pagaremos a la persona que en ella entendiere de todos los que se ocuparen con la ida a la parte donde estuviéremos, estada y vuelta, por los cuales se hagan las mismas diligencias que por el principal, para cuyo cumplimiento, yo el dicho Claudio Osorio, obligo mi persona y bienes habidos y por haber, y nos los dichos fiadores obligamos nuestros bienes y rentas espirituales y temporales habidos y por haber. Y damos poder cumplido a las justicias de su majestad de cualesquier partes que de nuestras causas puedan y deban conocer en especial a las de esta ciudad de Málaga, a cuyo fuero y jurisdicción nos someteremos y renunciamos el fuero que tenemos... (roto) para que las dichas justicias o cualesquiera de ellas nos apremien al cumplimiento de esta escritura, como por sentencia pasada en cosa juzgada

renunciamos las leyes de nuestro favor y la general del derecho, y nos los dichos racioneros el capítulo de absolutionibus. Y yo el dicho doctor D. Cristóbal Fernández Ordóñez en virtud de acuerdo de los dichos señores deán y cabildo, sede vacante, a quien toca la administración de la dicha fábrica mayor, en que me da facultad para ajustar este contrato, como consta de testimonio de su secretario[16] y usando de la facultad que tengo, acepto esta escritura en favor de la dicha fábrica mayor, según y como en ella se contiene, y la obligo a que cumpliendo el dicho Claudio Osorio con lo que está obligado, le pagará la dicha fábrica mayor los dichos mil y quinientos ducados de este concierto a los plazos y según y como va declarado en esta escritura, cuyas condiciones en lo que toca a la dicha fábrica se han de guardar y cumplir y ejecutar, para lo cual obligo sus bienes y rentas. Y todos, como dicho somos, otorgamos la presente ante el escribano público y testigos de yuso escritos y en su Registro lo firmamos que es fecha en esta ciudad de Málaga en veinte y siete días del mes de marzo de mil y seiscientos y cinquenta y nueve años, siendo testigos Jerónimo de Rojas y Juan de la Bastida, vecinos de Málaga.»[17]

El maestro organero puso en la ejecución de la obra extraordinaria presteza, pues en poco más de un año había concluído su trabajo. Así consta del acta redactada el 8 de junio de 1660, en la cual se leyeron dos peticiones : una del organista de la catedral don Miguel Díaz Moreno, en que daba cuenta de algunos defectos que tenía el nuevo órgano, y otra de su constructor Claudio Osorio, en que expresaba había acabado dicho órgano y añadiendo que su manufactura se había concertado en 1,500 ducados, cuya cantidad había gastado en poderse sustentar el tiempo que trabajó en él y en pagar a los oficiales, por todo lo cual salía con mucho empeño, y suplicaba al cabildo se tasara por persona que entendiera en el arte.

Los capitulares, oídas las peticiones formuladas por el maestro, acordaron suspender la determinación hasta tanto que llegara de Sevilla el organista que estaban esperando y diera su parecer, después de un examen detenido del órgano recién hecho.[18]

En la sesión que tuvieron el día 15 de junio de 1660 públicamente se dijo que, en efecto, el maestro Claudio Osorio tenía terminado el órgano y que había salido a gusto. El señor Deán fue de parecer que, si bien no tocaba al cabildo despedir al maestro organero, se debía interceder con el señor obispo para que éste le diera buen despacho de todo.

16. «El Lic. Jerónimo de Rojas Cabrera, presbítero, secretario de los señores deán y cabildo de la Santa Iglesia de Málaga, certifico que en el que los dichos señores celebraron en 24 del mes y año de la fecha, habiendo precedido cierta propuesta que hizo el señor D. Cristóbal Fernández Ordóñez, canónigo en dicha Santa Iglesia y obrero mayor de su fábrica, acordaron se hiciese un órgano grande para ella cuya forma y disposición, su concierto y paga se cometió al dicho Sr. D. Cristóbal Ordóñez para que los disponga como mejor le pareciere y que se guarden en todo sus decretos; consta y parece dicha propuesta y resolución que los dichos señores tomaron, como administradoi que el cabildo es de la dicha fábrica mayor por hallarse la sede episcopal de la dicha Santa Iglesia vacante, a que me refiero. Málaga 26 días del mes de marzo de 1659.»

17. Arch. de prot. Escrib. de Francisco Ruiz, fols. 264-268 : «En la junta capitular del 27 de marzo de 1659 el obrero mayor declaró que habiendo concertado el órgano con el maestro que lo ha de hacer fue condición darle 200 ducados adelantados y que los había librado en D. Juan de Moya, mayordomo de fábricas mayores y no los pagaba, siendo así que cuando pidió la mayordomía tenía 6.000 reales que poder gastar adelantados; que el cabildo pusiera remedio a esto, el cual acordó se le notificara al susodicho y pagase la libranza de los 200 ducados.» (Act. Cap. núm. 29, fol. 240^{v}.)

18. Act. Cap. núm. 29, fol. 499.

La mayoría acordó nombrar diputados a los señores don Cristóbal Ordóñez y don Gaspar de Hoyos para que diesen cuenta a S. I. del estado del órgano.[19]

El señor Obispo don Antonio Piñahermosa, según declaración de los comisarios, que consta en el acta del 21 de junio, dijo que, habiendo cumplido dicho maestro con las condiciones de la escritura de contrato, se remitía en todo a la voluntad del cabildo y que aquello que determinara se le debía abonar, eso mismo se le pagaría sin contradicción, como viniere ajustado por el cabildo.[20]

En la propia acta se consigna que había llegado a Málaga el organista sevillano para examinar si el maestro había cumplido o no con las condiciones de la escritura y que diese su parecer sobre si se le debía pagar alguna cantidad por la mano de obra que había ejecutado además de lo que tenía obligación. La contestación a lo primero la silencian las actas, pero debió ser satisfactoria, y a lo segundo respondió que, dándole 400 ducados más de lo que se había estipulado en el contrato, iría bien gratificado.

Todavía alguno de los capitulares propuso se trajera maestro de fuera que entendiera en el arte de hacer órgano, para que viera el estado del nuevo, pero como ya el señor Deán había nombrado a un entendido religioso dominico para ese fin, era de parecer que bastaría con su aprobación.

No obstante la solución precedente, en la junta del 28 de julio de dicho año se insistió en la misma idea. Se leyó un memorial, redactado sin duda por uno o varios de los capitulares, en que se recoge la opinión de algunas personas que habían visto el órgano y conocían sus entrañables secretos, los cuales afirmaban no estaba perfecto, sino que tenía muchas faltas. Esto obligó al presidente a emitir la propuesta que se trajera un maestro perito en el arte de hacer órganos para que examinara con detención al instalado en la catedral, pero el cabildo opinó era mejor esperar, antes de resolver, al maestro de capilla que se hallaba en Jaén y llegaría en breve tiempo a Málaga.[21]

Como las actas capitulares no ofrecen más noticias sobre el caso, es fácil presuponer que el informe emitido por el maestro de capilla sería favorable y, en consecuencia, aceptado por los capitulares.

En 26 de junio de 1665, el maestro organero Claudio Osorio presentó una reclamación judicial contra el licenciado don Juan Muñoz de Arcila, como mayordomo, para lo cual da todo su poder al procurador de Málaga don Juan de Aguilera, a fin de que compareciera ante la Justicia Real de la ciudad y le defienda en el pleito entablado contra él a petición de la fábrica mayor de la Santa Iglesia y el citado mayordomo, y pidiera a la vez se decla-

19. Act. Cap. núm. 29, fol. 502.
20. Act. Cap. núm. 29, fol. 505.
21. Act. Cap. núm. 29, fol. 531.

rase había cumplido con su obligación, en conformidad con la escritura otorgada al efecto.[22]

La razón, como se deduce de otras escrituras, estaba de parte del maestro, y la justicia debió de dictaminar a su favor, pues el propio maestro, para ahorrarse nuevos disgustos, solicitó del señor obispo don Alonso de Santo Tomás se sirviera mandar por decreto que el mayordomo de la fábrica le cancelase la escritura de obligación para quedar libres él y sus fiadores. El prelado, por su secretario don Mateo de Murga y Quevedo, puso al margen de la súplica : «Hágase como se pide, Málaga 20 de julio de 1665».

Al día siguiente, dicho licenciado y mayordomo por escritura pública declaró que Claudio Osorio había cumplido puntualmente con la obligación, ajuste y trato que hizo para la hechura y fabricación de los órganos, los cuales por haberlos hecho como están corrientes y en toda forma, sin tacha, ni defecto alguno, le daba y dió por libre a él, a sus bienes y a los dichos sus fiadores... para que no se les pudiera pedir ni demandar cosa alguna. A la redacción de esta cancelación estuvo presente el organero, el cual confesó estaba satisfecho y pagado de los 1,500 ducados en que se ajustó la hechura y que había recibido otros 440 para ayuda de costa de sus viajes.[23]

Mediado el año 1668 aparece como residente en la ciudad de Málaga el maestro de hacer órganos don Diego de Paniagua, vecino de Granada, el cual se obliga, en favor de las fábricas menores del obispado, de aderezar y reedificar el órgano que tenía la iglesia parroquial de los Santos Mártires, en conformidad con los decretos del Excmo. Sr. Obispo y según y como se declararía en la memoria y condiciones que para tal obra tenía hechas.

Esta memoria detallada de cuanto tenía que practicar el maestro, para dejar útil y servible dicho órgano, la hemos encontrado en el archivo de protocolos, y trasladamos su contenido a continuación.

Primeramente, afirma el organero, se ha de poner en tono de cantores que es el tono que hoy se practica en todas las catedrales, por ser ajustado a villancicos. Se han de hacer los cinco caños principales del castillo mayor de nuevo, abriéndolos y labrando las planchas, haciéndoles pies y lenguas de nuevo. Se ha de reparar y soldar y desabollar toda la cañutería de la fachada de dicho órgano y se ha de hacer en el llano y las demás misturas muchas cañuterías, por cuanto le falta, y la que el dicho tiene hoy está muy estragada y mucha de ella no ha de servir, y la que estuviere para poder servir se ha de poner tan corriente, como si de nuevo se hiciera.

Se ha de hacer compostura nueva muy brillante, a lo que hoy se practica, y se ha de hacer un secreto nuevo, de la mejor madera que se hallare, con sus capas y registros partidos y el teclado por la parte de adelante del dicho órgano con sus movimientos de registradura.

22. Arch. de Prot. Escrib. de Juan Esteban Lavado.
23. Arch. de prot. Escrib. de Antonio de Barrios; 21 de julio de 1665.

Se ha de enhilar el juego de barretas nuevas, engarzadas muy fuertes en hilo de latón. Se han de hacer tres fuelles nuevos de siete cuartas de largo, y tres cuartas y cuatro dedos de ancho las tablas principales y han de ser las dichas tablas del mejor pino que se hallare, con sus juegos de álamo blanco o de chopo, y los dichos juegos de tablas muy bien embarrotadas y embisagradas, y los dichos juegos han de estar forrados por de dentro en papel de marca mayor, porque el viento en ningún tiempo se vaya por algún poro de la madera, y por defuera en baldrés de guantería forrados dos veces, muy fuertes.

Hanse de hacer alzaprima y puente y cama de dichos fuelles de la mejor madera que se hallare y demás dura con sus aldabas y medios gonces de hierro, muy durables, y que un muchacho desentone muy fácilmente. Se han de echar celosías nuevas por la parte de atrás de dicho órgano, de modo que no puedan sacar los muchachos los caños.

Se ha de reparar el conducto por donde va el aire de dichos fuelles al órgano; se ha de limpiar la caja y repararla si le falta alguna cosa.

Este dicho aderezo pulizando los materiales y costas son muy grandes y no se puede hacer menos de 600 ducados, haciéndolo con toda perfección y cuidado a satisfacción de cuantos maestros tuviere la Andalucía, y que si no lo valiere, que no se me de la cantidad que se me restare, lo cual me obligaré por escritura.

El mayordomo de la iglesia parroquial de los Santos Mártires, Lic. don Juan de la Cruz dio testimonio de que el maestro organero había examinado el citado órgano para ver los reparos que necesitaba y ratifica en un todo lo consignado en dicho memorial; por tanto eleva al señor obispo una súplica a fin de que ordene al mayordomo general lo concierte, porque el que había al presente no se usaba por estar muy maltratado. El señor obispo Fr. Alonso de Santo Tomás, por medio de su secretario don Mateo de Murga y Quevedo, mandó en 13 de junio de 1668, al Lic. don Juan Muñoz de Arcila, que desempeñaba el cargo de mayordomo de las fábricas, concertara el trabajo con el precitado maestro.

La época estival no era ciertamente la más propicia para acelerar el contrato por ser tiempo de recles, por eso se demoró la carta de obligación hasta el 31 de agosto del antedicho año en que fue suscrita, y en conformidad con las condiciones mencionadas Diego de Paniagua otorga que se obliga

«...a aderezar el dicho órgano comenzando desde el día postrero del mes de septiembre de este presente año de 1668 y lo dará acabado con toda perfección, sin que le falte cosa alguna, dentro de dos meses... y después de acabado ha de ver el dicho órgano el maestro que nombrare su excelencia para que reconozca si está corriente y con toda perfección, el cual dicho maestro se ha de traer a mi costa de la parte donde estuviere y si declarare que tiene algún defecto o imperfección lo tengo de rectificar hasta dejarlo a su satisfacción del dicho maestro, por todo lo cual las dichas fábricas me tienen que dar y pagar quinientos ducados (500) en reales de moneda de vellón en esta manera, los doscientos que ahora de presente recibo de mano del Lic. D. Juan Muñoz de Ar-

cila... y los otros 150 ducados luego que este hecha la mitad de la obra, y los restantes luego que esté terminada.»[24]

El año 1695 registramos la estancia en Málaga de otro maestro de hacer órganos, don Pedro Luis de Paniagua (tal vez hijo del precedente) casado con doña Violante Pinto, su mujer. No eran vecinos de Málaga, pero tampoco podemos aclarar la ciudad donde tenían su vecindad, por estar rota la escritura.

Ambos esposos de mancomún se obligan en favor de la fábrica de la iglesia parroquial de la villa de Coín y del Lic. don Matías Sazo, presbítero, cura y administrador de la misma, a que el precitado maestro le hará y fabricará un órgano para la mencionada parroquia.

El archivo de protocolos malagueño conserva en sus legajos la escritura de contrato, interesante no sólo por las condiciones estipuladas, sino también por la terminología técnica empleada en su redacción. La construcción debía ser de la calidad y forma siguiente:

«Primeramente ha de hacer una caja de pino de flandes y de borne, con su banco de alto proporcionado para la entonación de los fuelles que han de ir en él, habiendo de estar cerrado con sus tableros moldados en la dicha madera en que se asienta segundo cuerpo a donde está la cañutería con sus pilastras, cornisas, frisos y arquitrabes y motiles. Ha de tener tres castillos que hagan fachada a donde ha de estar una mistura que llaman de octavas abiertas, y en el castillo de en medio los caños principales de la mistura que llaman bordón ha de estar en esta caja guarnecida de talla, pilastras, archetes y arbotantes con la demás coronación que tuviere la tarja y escudo que se le ha de echar estando aguada con toda perfección y permanencia.

Ha de tener el dicho órgano la composición de música de las misturas siguientes : Primer registro de octavas abiertas que son las que van referidas por fachadas; segundo registro de mistura de bordón tapado; tercer registro de octavas tapadas, octava arriba de bordón; cuarto registro de nasardo en quinta, tapado de espigueta; quinto registro de tres caños por punto de lleno que el primero se compone en especie de docena, octaba arriba de la octava abierta de la fachada con su octava y quinta; sexto registro de lleno con tres caños por punto que el primero empieza en especie de veinte docenas con su octava y quinta. Que dichos registros son partidos pudiéndose tañer de mano izquierda solos, como lo mismo en la derecha a donde ha de llevar medio registro con tres caños por punto de especie de corneta con la composición que se acostumbra echar, siendo por mano derecha ocho registros y por la izquierda siete, habiendo de estar los movimientos a la mano del organista con los juegos de molinetes y escuadras muy fáciles de registrar.

Ha de tener dicho órgano, a donde se sienta la cañutería, que va referida, un secreto de borne o cedro con sus capas y registros, muy permanente y perfecto, forrado de baldrés de guantería todos los movimientos de canales y ascenso de registros y capas con sus juegos de arca de viento, las cítolas y muelles enfielados, embarrotados por la parte de abajo, para que en ningún tiempo tenga decaecimiento alguno.

Ha de tener el dicho instrumento una reducción de molinetes y tiradores pendientes perpendicularmente sus juegos al secreto como al teclado, fácil y suave para el movimiento del organista; dicho teclado ha de ser de borne con sus unetes de marfil o hueso, con los bemoles de ébano ba-

24. Archivo de Protocolos, Escrib. de Juan Esteban Lavado.

cana, sentado en un bastidor portátil para sentarlo en el banco, donde le pertenece, para usar de él.

Ha de tener dicho órgano tres fuelles de borne o pino de tablillas forradas en baldrés de guantería sin verse más madera que las tablas principales con sus juegos de ventilar y bujetas y conductos para conducir el viento; dicho secreto con su peso de plomo, el necesario para su buena entonación, con su gualdera y cerramiento para que no puedan recibir daño alguno, como en la caja sus puertas forradas a dos haces con sus bastidores y lienzos enfintados, quedando todo perfectamente y hermoso, habiendo de quedar la música de dicho órgano ajustada y afinada en término de capilla, porque pueda acompañarse cualquier instrumento músico fácilmente y siendo de la satisfacción y gusto de D. Miguel Conejos, racionero y organista de la Santa Iglesia catedral de esta ciudad, quien ha de ver y reconocer y mirar el dicho órgano, estando acabado en toda forma para su recibo y estará lo que dijere en esta razón y tiene de dar acabado a toda forma a su propia costa el dicho órgano para el día fin del mes de octubre que vendrá de este año, donde se ha de llevar a la dicha villa de Coin a costa de la dicha fábrica de la iglesia de ella, estando en la dicha iglesia el dicho D. Pedro Paniagua lo ha de poner y sentar en la parte y sitio que se señalare a su costa, y para el costo, trabajo y fábrica del dicho órgano se les ha de dar y pagar a los dichos don Pedro Paniagua y su mujer nuevecientos ducados en esta forma : Doscientos ducados en contado, que son los mismos que Dña. Catalina de Arenas, vecina que fué de la dicha villa de Coín mandó para ayuda a la fábrica del dicho órgano, del precio de una casa que se vendió para dicho efecto, y quedaron del residuo de ella dos mil ciento noventa reales, que los ha de entregar a Pedro de la Torre, vecino de esta ciudad, persona que compró la dicha casa, de los cuales se dan por entregados a su voluntad... y la cantidad restante se les ha de entregar a ir pagando cincuenta ducados cada mes, haciéndoles primera paga el día primero de marzo que vendrá de este año y así las demás pagas consecutivamente los meses siguientes cada uno de los dichos cincuenta ducados al principio de cada mes hasta el referido de octubre, cuando se le han de entregar los trescientos ducados restantes, fenecida y acabada la dicha obra y estando reconocida y aprobada del dicho racionero D. Miguel de Conejos y los diez reales que faltan para los dichos doscientos ducados adelantados. Y si por algún accidente que acaezca o se ofrezca no se los pudiera entregar a los otorgantes los dichos cincuenta ducados de las dichas mesadas o alguno de ellos, el mes o meses que se detuvieran las dichas pagas se les ha de prorrogar demás término para que puedan acabar el dicho órgano, respecto que con las cantidades de las dichas mesadas se han de ir manteniendo y costeando dicho órgano...»[25]

Un nuevo maestro registramos en 1713. En la sesión celebrada el día 1.° de junio, se leyó un memorial de don Sebastián Alejo en que expresaba tener aderezado el órgano de la parroquia de los Santos Mártires, en Málaga, por orden del señor Obispo y que había empezado las reparaciones en el de la iglesia de San Juan. Pide se tase su trabajo y ofrece hacer equidad en el aprecio, a la vez que suplica se le mande pagar y proseguir el que estaba aderezando en San Juan, así como los restantes que necesitaren de ello.[26]

La apreciación se encomendó al racionero don Miguel Conejos, el ajuste con el maestro, al señor Deán, y practicados estos trámites se le abonara su paga.[27]

25. Arch. de Prot. Escrib. de Lucas Gómez, fols. 61-66; 4 febrero 1695.
26. Act. Cap. núm. 40, fol. 218v.
27. Act. Cap. núm. 40, fol. 225v.

En la sesión del 26 de junio de 1713 se notificó a los capitulares que por orden del cabildo el mismo Sebastián Alejo había reconocido el órgano de Santa María en la ciudad de Vélez (pieza excelente y de estimación), y reconoce que para su manutención necesita de 200 cañones de todas misturas, fuelles nuevos y teclado con reducción y riostrones, en que se gastarán hasta 2,500 reales. Se acordó en la junta que el maestro lo aderezara y se le consignan 1,400 reales para dicho efecto y lo restante se había de juntar de limosna, como ofrecía el beneficiado don Cristóbal Gregorio Gutiérrez, que lo era de dicha parroquia.

Sigue trabajando el citado maestro para el cabildo malagueño, pues en 22 de diciembre de 1713 estaba aliñando el órgano de la parroquia de Santiago. Hubo ciertas quejas en la calidad de su trabajo, ya que se dijo no lo hacía con la firmeza necesaria, como se había experimentado con el de los Santos Mártires, por lo cual la junta acordó dar facultades al organista de la catedral para reconocerlos, y que el señor Deán a vista del informe ordene que le pague su valor el mayordomo de las fábricas.[28]

No debieron tener importancia los reparos e inconvenientes apuntados, porque en un memorial del maestro, leído en la sesión capitular del 8 de enero de 1714, afirma que había aderezado ya así el de Santiago como el de San Juan, concertados en la cantidad de 1,400 reales, y que estaban probados por el organista mayor de la catedral. Como el mayordomo general dijo no tenía medios con qué pagarle, y, por ser pobre, pedía se le abonase su trabajo, el cabildo acordó dar licencia al mayordomo para que vendiese 200 fanegas de trigo, y así podría pagar las deudas al referido maestro.[29]

Confirmación de todo lo expuesto, y de la habilidad de sus trabajos en las reparaciones efectuadas, nos la da a conocer el acta del 26 de enero de 1714, pues el cura de la villa de Estepona manifestó al cabildo tenía en su iglesia un órgano nuevo y por haberse descompuesto no se tañía y los capitulares acordaron se enviase a Sebastián Alejo para componerlo, supliendo la fábrica lo que faltare, pues la villa ofrecía 2,000 reales para ayuda de costa.[30]

Después del citado año perdemos la pista de Sebastián Alejo, pero registramos en las actas del cabildo, en 6 de octubre de 1719, a Cristóbal García, también maestro de hacer órganos. Por un informe que manda, leído en esta junta, pide y suplica se le nombre maestro del órgano de la Santa Iglesia catedral, extensivo el título a los de todo el obispado.

Los capitulares, al parecer, tenían ya conocimiento de su valía, por eso, constando de su habilidad, dice el acta, se le nombró por tal maestro conforme a su petición, con cargo de refinar o afinar y templar los órganos de la catedral y costear los reparos menores que

28. Act. Cap. núm. 40, fol. 381.
29. Act. Cap. núm. 40, fol. 393.
30. Act. Cap. núm. 40, fol. 406.

tuvieren y que para ello se le señalasen 24 ducados de salario en cada año, pagados por la fábrica mayor, mientras que para los del obispado debían sufragar dichas reparaciones, cuando las hubiere, las fábricas menores.[31]

Se oculta en el texto de las actas el citado maestro en años sucesivos para reaparecer en 1738 el mismo organero u otro con idéntico nombre y apellido, como veremos, pero antes queremos consignar que en 1736 el cabildo había nombrado por maestro organero de la catedral a don Francisco Pérez de los Reyes y como tal cuidaba de afinar el órgano, siempre que se ofreciera, sin que hubiera percibido salario, que por este cargo habían tenido sus antecesores y pedía se le asignaran los gajes correspondientes por este trabajo sobre la fábrica mayor. Constan estas declaraciones en el acta del día 7 de agosto de 1737, que los capitulares recibieron con satisfacción y acordaron que los comisionados señores Málaga y Cózar solicitaran del señor Gobernador esta asignación.[32]

En una escritura del archivo de protocolos registramos de nuevo, en el año 1738, el nombre de Cristóbal García, maestro organero, que contrata por escritura pública con el Colegio de Clérigos Menores la construcción de un órgano para la iglesia de su convento en precio de 5,000 reales, obligándose a entregarlo, perfecto y acabado, en un plazo de cinco meses, con las condiciones siguientes:

«Primeramente se ha de hacer una caja de seis baras de alto con remates y cinco castillos sonantes en la fachada, en la cual se ha de colocar un flautado bordón y otro de octava general con los llenos correspondientes a dicha iglesia y se han de poner unos nasardos... Más un registro de bajoncillo de mano izquierda y otro de clarín de mano derecha, que con los dos hacen uno entero de lengüetería.

Más un registro de corneta de mano derecha, corpulenta y brillante, y dichos registros se han de colocar en un secreto de madera de cedro con su teclado de hueso y ébano de cuarenta y cinco teclas; se han de hacer molinetes con reducciones, conductos de viento, dos fuelles de marca, que es suficiente para dicho órgano, y esto referido me obligo a darlo colocado y afinado a satisfacción del señor maestro de capilla de la Santa Iglesia catedral de esta ciudad y si dijere que le faltaba alguna cosa por perfeccionar de dicho órgano, me obligo a ponerla, y siendo de dicha mi obligación la caja, carpintería interior, metales, baldreses, madera, hierro, alambres y demás materiales necesarios para dicho órgano, me obligo a darlo finalizado en precio de cinco mil reales de vellón en un tiempo de cinco meses que se contarán desde primero de octubre hasta último de febrero y para dicha obra hipoteco una casa mía propia que tengo en calle de Carretería, apreciada en tres mil ducados y obligo mi persona y bienes, y dicha obra, si dijeren los inteligentes no está a ley y satisfacción, me obligo a ponerla en toda ley.»[33]

En los libros de cuentas de la fábrica, correspondientes a los años 1763-1765, aparecen distintas pagas que se entregan a Cristóbal García por recomposiciones practicadas en el

31. Act. Cap. núm. 41, fol. 540v.
32. Act. Cap. núm. 45, fol. 27v.
33. Arch. de prot. Escrib. de Pedro Mateos Villazo, fol. 1268, 22 de septiembre de 1738.

órgano, lo que prueba que seguía desempeñando su cargo y oficio. Así, el día 31 de enero de 1763, se le pagan 140 reales por composición hecha a los fuelles; en 17 de junio de 1765 se le abonan 1,420 reales por el Realejo que había hecho para la catedral y finalmente el 13 de julio recibe 30 reales por el apeo del que se había quitado del coro.[34]

Las obras arquitectónicas del interior de la nueva catedral estaban prácticamente concluidas por el año 1764, y pensó el cabildo dotar a la Santa Iglesia Mayor de un órgano que correspondiera a la magnificencia y grandiosidad del templo. Los gastos en la construcción de la fábrica habían sido cuantiosos, las arcas estaban vacías, pero la voluntad de los capitulares era incontenible y como las grandes obras, como la que pretendían, requieren también grandes esfuerzos, excogitaron todos los medios posibles para conseguir su intento.

Como la obra exterior continuaba aceleradamente, de momento no podían disponer de la cantidad precisa para iniciar la construcción del órgano, cuyo proyecto se llevó a la junta capitular el día 15 de julio de 1776. En ella los señores España y Guerrero dieron cuenta de las conversaciones mantenidas sobre este punto concreto con el señor Obispo, que era don José de Molina Lario, el cual manifestaba : 1.° La determinación de que su fábrica se hiciese a jornal y no por un tanto; 2.° Insistía a la vez S. E. que de la construcción, siempre que hubiese maestro español que pudiera hacerlo, era razón se antepusiera a otro extranjero y que remitía a la Real Cámara los planos para que, previo el informe de la Academia y tasación de su costo, autorizara la obra; 3.° El señor Obispo insinuaba también que se ejecutase el proyecto presentado por los maestros escultores malagueños don José García y don Diego de Robles.

Ante las manifestaciones de S. E., el cabildo, agradecido por las atenciones recibidas se conformó y aun aceptó los dos primeros puntos sin discusión, pero en cuanto el tercero, de ponerse en práctica el plan de los citados maestros, se manifestase a S. E.

«...la desconfianza con que quedaba el cabildo de que pudieran éstos hacer el órgano con la perfección que se apetece, por hallarse noticioso de que el que fabricaron en la parroquia de los Santos Mártires de esta ciudad no tiene la suavidad que se requiere en las voces y al mismo tiempo, que las obras que el citado Robles ha hecho en esta iglesia en los altares de San Francisco y San Blas, no han sido de la mayor satisfacción.»[35]

34. En los mencionados libros se entregan también en 1764, a don Pedro Torrens, 300 reales por la composición de los fuelles del órgano; el 9 de enero de 1765 le pagaron 100 reales de limosna para ayuda del gasto que tuvo en la cura, por haberse lastimado la cintura, cuando compuso los fuelles, y últimamente, el 22 de enero percibe 230 por la composición y apeo de la cadereta del órgano.

35. Act. Cap. núm. 52, fol. 370v. — Don Diego de Robles, en efecto, había trabajado en la catedral y fue autor del retablo de San Luis en la Capilla del Rosario, por cuya obra recibió la cantidad de 4,000 reales; también hizo el retablo dorado y jaspeado con la frontalera de San Francisco y otras tres frontaleras en la capilla del Rosario, que costaron la suma de 7,297 reales, según manifiestan los libros de *Cuentas de fábrica* del archivo catedralicio.

La Real Cámara, afirma el señor Bolea y Sintas, visto el informe de su individuo don Jorge Bosch y el proyecto hecho por don Antonio Soler, autorizó para que se gastasen en dos órganos hasta 20,000 ducados en que se hallaban presupuestados. Se aseguraba que el difunto señor Obispo, don José Franquis Lasso de Castilla, había hecho un legado de 50,000 reales para costear un órgano, pero las dificultades en la cobranza de este legado, determinaron al cabildo a la construcción de uno sólo, dejando el otro para ocasión más favorable.

Para acertar en todo se pidieron informes en varias consultas a Granada, Valencia, Sevilla y Madrid, y por unanimidad respondieron que el mejor artífice para la obra que se proyectaba era don Julián de la Orden, maestro organero de la catedral de Cuenca. Se apresuraron los capitulares a solicitar del cabildo conquense enviase al famoso constructor, y en efecto llegó a Málaga, en compañía del ilustre arquitecto don José Martín de Aldehuela, el 12 de noviembre de 1778.

Tanto los capitulares como el señor Obispo, ante los favorables informes que de ambos maestros tenían, determinaron confiarles la obra de los dos órganos, uno sufragado por la fábrica y el otro por cuenta del prelado.

Los trabajos comenzaron con rapidez, pues ya en 12 de julio de 1779 se entregaron al maestro don José Martín de Aldehuela, como autor y constructor de las cajas del órgano, 4,000 reales a cuenta de los 30,000 en que estaban ajustadas[36] y en 24 de diciembre de 1781 pudo inaugurarse el primero, mientras que el segundo se estrenó al siguiente.

Como existe relación detallada de lo que contienen dichos órganos, impresa en Málaga el año 1783, hecha por el propio maestro don Julián de la Orden, sólo hacemos constar que la obra arquitectónica de las cajas se ejecutó con arreglo a la música que habían de contener, distribuida en tres cuerpos en forma de elegantes torres que tienen 25 varas de alto. El primer cuerpo es de orden jónico, con doce pilastras y capiteles y cuatro puertas al interior del órgano. El segundo es corintio con doce columnas estriadas, llevando por remate varias figuras, y el tercero de orden compuesto con otras doce columnas con varias estatuas y ángeles, terminando este último con una cúpula coronada por la imagen de la Fama, de 11 cuartas de altura.[37] Tiene, además, cuatro caderetas, y, cada órgano, tres

36. Arch. de la Catedral. Cuentas de fábrica.

37. Los encargados de hacer las estatuas que habían de adornar los órganos fueron don Juan de Salazar y don Antonio de Medina, maestros escultores que las ajustaron en 30,000 reales. Su trabajo se limitó a las jambas, ocho virtudes y ocho ángeles de vara y media, para cada uno de los órganos. Las entregas se les hacen desde el 2 de marzo de 1780 a 16 de agosto de 1781.

Los pintores y doradores fueron don Gregorio Ortiz y don José Romero, quienes ajustaron los trabajos de su arte en 36,000 reales cada órgano, como consta de las Cuentas de fábrica desde el 18 de diciembre de de 1780 al 13 de junio de 1782.

A don José Romero todavía se le pagan distintas partidas que sumaban 594 reales y 17 maravedís gastados en aderezar y lencear las dos Famas, que sirven de remate a los órganos y distintos ropajes para su mejor adorno.

teclados con variados sonidos de instrumentos musicales, que obedecen a 107 registros y emiten la voz por 4,805 caños sonoros.

La obra fue completa, así en lo que toca a los secretos de los órganos como al marco externo que los contienen, de tal modo, que los artífices de uno y otro se acreditaron de hábiles y expertos maestros. Don Julián de la Orden quiso acabar sus días escuchando las melodías de su obra, otorgándole el cabildo el título de maestro campanero, y don José Martín de Aldehuela, por ésta y otras muchas que ejecutó, fue nombrado años después maestro mayor de la fábrica, muriendo ambos en el cumplimiento de sus respectivos cargos, el primero en 1794 y el segundo en 1802.

Recopilamos, para la biografía de este ilustre organero, distintas notas, que juzgamos de interés y vamos a dar un esbozo en líneas sucesivas. Aparte de otras muchas referencias que facilita el archivo malagueño de protocolos, tenemos en nuestro poder varios testamentos otorgados por el interesado y de ellos extractamos lo siguiente:

Declara era natural de la villa de Bachín del Hoyo, obispado de Cuenca, hijo legítimo de don Pedro de la Orden y de doña Catalina Navarro, ya difuntos en 1791.

Se hallaba accidentado en cama, pero en su entero y cabal juicio. Manda se dé sepultura a su cuerpo en la iglesia de los Mártires, en la bóveda de Nuestra Señora de los Dolores, de que es hermano; ordena digan por su alma e intención, cargos de conciencia y penitencias mal cumplidas doscientas cincuenta misas rezadas, además de las que tenía obligación de aplicarle la citada Cofradía y Hermandad.

Contrajo matrimonio en primeras nupcias con doña Olalla Ruiz, que falleció en Málaga a principios del mes de agosto de 1785, y tuvieron por hijos : Catalina de la Orden y Ruiz, mujer de Fernando Molero, vecinos de Cuenca,[38] y Juan Pedro de la Orden y Ruiz, que murió con posterioridad a su madre, sin haber tomado estado, ni dejar sucesión, ni otorgado testamento, por lo que recayó en él (don Julián) la herencia de su madre. El día 23 de diciembre de 1789 contrajo nuevo matrimonio con doña Águeda de la Orden,[39] su parienta, con dispensa de Su Santidad,[40] con la calidad de dotarla por ser pobre, pasando la carta de dote ante Francisco María Piñón, donde consta que ella trajo al matrimonio, en ropa y alhajas, 2,000 reales. De este enlace no tuvieron descendencia.

38. Don Fernando Molero, yerno de don Julián, era también maestro organero, pues en 1799, por una nota que tenemos, estaba haciendo los órganos para la catedral de Murcia. Esta referencia de interés la hallamos en el protocolo núm. 1232 de la escribanía de don Lorenzo García Fernández, correspondiente al 15 de enero de 1799, fols. 23 y ss.

39. Era sobrina suya, natural de la villa de Martos, obispado de Jaén, hija legítima de don Alonso de la Orden, difunto, y de doña María de Moya, a la que dotó con 11,000 reales por ser pobre. Así lo declara don Julián en escritura pública del 5 de enero de 1790, ante el escribano Juan Jerónimo de Molina, n.º 1562, fols. 3-5.

40. El día 11 de julio de 1799, antes de contraer matrimonio, solicitan dispensa de su Santidad Pío VI, y dan su poder a don Juan Pedro de los Reyes, notario de la Audiencia eclesiástica de Jaén, para que solicite y practique las diligencias oportunas hasta obtener la impetración de la Bula. (Arch. de prot. Escrib. de Juan Jerónimo de Medina, núm. 1561, fols. 338-40.)

Declara que tenía a su cargo la administración del oficio de fiel medidor de vinos, aceites y vinagres en Málaga, sus arrabales, cortijos y caseríos, propio de don Matías Mariano Maestre, vecino de la villa de Valdeolivas, obispado de Cuenca, a quien debía algunos maravedís.

Afirma que es Tesorero de los caudales y fondos de la Junta de Caballería y cría de ganado caballar y yegual en Málaga y manda que sus albaceas hagan las cuentas.

Durante su segundo matrimonio construyó trece casas pequeñas, cubiertas de teja, en la población de Torremolinos, en parte de las tierras que allí tenía.

Manda se liquiden las cuentas con el escribano Francisco María Piñón, a quien había prestado, sin tomar recibo, la cantidad de 8,000 reales.

Las dos cláusulas finales atañen a su oficio de organero y declara que había tratado, con los beneficiados de la iglesia de Santiago en Málaga, de hacer un órgano para dicha parroquia, sin señalarle precio fijo, pues lo dejaron a su conciencia y a la palabra que les dio, cuyo órgano estaba ya en uso, faltándole sólo afinar el registro de la flauta, y de su valor le estaban adeudando 4,000 reales de vellón.[41]

Finalmente concluye diciendo que de resultas de un órgano que hizo para la villa de Cómpeta (Málaga), le debía don Pedro Jerez, cura de ella, 800 reales de resto total y manda se cobren.[42]

Por no interrumpir las notas referentes a don Julián de la Orden dejamos de consignar, cronológicamente antes, algunos datos que poseemos del maestro organero José García, que en el año 1787 estaba construyendo el nuevo órgano para la iglesia del convento de Nuestra Señora del Carmen (PP. Carmelitas descalzos) en la ciudad de Cádiz, continuado después de su muerte, acaecida el 11 de febrero de 1788, por su hijo del mismo nombre y apellido.

Estuvo casado con doña Francisca Manzanares, y tuvieron por hijos a doña María García, casada con Miguel Rodríguez, moradores en la villa de Osuna (1778) y José García, natural de Málaga y residente en Cádiz, donde proseguía la obra que, por muerte de su progenitor, quedó sin terminar.

Con motivo de la partición de bienes que dejó a su fallecimiento dicho maestro, hecha el 27 de julio de 1788 por don Miguel del Castillo y Nieva, arquitecto, y don Francisco de Flores, carpintero, existe una relación detallada de las entregas recibidas a cuenta del órgano gaditano, desde el 1.° de marzo de 1787 al 19 de enero de 1788, que suman la

41. La suma total del costo fue de 23,000 reales, pues declara en el testamento del 14 de julio de 1791 tenía recibidos 13,000 y le debían otros 10,000. Pasó este testamento ante Gregorio Martínez de Ribera, número 1476, fols. 621-32.

42. Está redactado este último testamento en 21 de noviembre de 1793, ante el escribano Juan de Ribera, núm. 1743, fols. 1524-33. El artífice organero murió el 21 de enero de 1794.

cantidad de 11,682 reales, coincidentes casi con exactitud matemática con el aprecio hecho por don Fernando Palomares, maestro organero del obispado de Cádiz, pues tasa lo hecho hasta el día de la muerte de don José García en 10,000 reales.[43]

En el año 1802 registramos otro maestro de hacer órganos. Se trata de don Tomás Ginés de Ortega, que trabajaba este año en la fabricación de un órgano nuevo para la Iglesia Colegial de Antequera. Se conserva la escritura de contrato, cuyo contenido ofrecemos seguidamente y dice así:

«En la ciudad de Málaga a 19 de enero de 1802 yo D. Tomás Ginés de Ortega, constructor de órganos en clase principal, y Sebastián Seguí, maestro de obras de carpintería, como su fiador, vecinos de esta ciudad, dijeron que el primero ha tratado, ajustado y convenido con el Dr. D. Salvador Pérez Cuesta, canónigo doctoral y administrador de la fábrica de la insigne Colegial Iglesia de la ciudad de Antequera, el hacer un órgano nuevo para el uso y servicio de la misma Iglesia, que ha de estar enteramente concluído y acabado para el día 8 de diciembre venidero del corriente año, por la cantidad de 30,000 reales, satisfechos en tres pagas iguales en esta forma: 10,000 de contado, otra cantidad igual durante la ejecución de dicho órgano en los tiempos y ocasiones que la haya menester... y los 10,000 restantes realizada su conclusión y precedido el requisito de su aprobación por los peritos que entonces se nombraren... y por cuanto el ajuste y convenio de esta escritura se verificó y tuvo efecto con mucha anterioridad a haberse pensado y proyectado la colocación del nuevo coro y órgano en distinto sitio de la referida Iglesia Colegial y que por dicha razón se viene a ocasionar un inmenso trabajo y a originar otros diversos gastos, que no pueden incluirse en los 30,000 reales concertados para la construcción de aquél, como ni tampoco a composición y colocación de un órgano pequeño, que también se ha discurrido; en esta inteligencia ha de entenderse que los gastos que se ofrezcan en lo referido deberán abonarse al otorgante con separación, supuesto que así se ha pactado y condicionado.»[44]

Vamos a recoger en estas páginas finales las últimas notas de otros dos maestros organeros que trabajaron para la catedral malagueña.

Toda máquina de complicado mecanismo, como es un órgano, necesita de cuidados especiales para su conservación y perfecto funcionamiento, omitidos los cuales se deteriora y aun llega a inutilizarse. Además, el uso continuo de la misma lleva consigo forzosos desgastes en la mayoría de las piezas de que se compone. La delicadeza de un instrumento tan complejo y complicado como el órgano requiere perseverante diligencia no sólo para su conservación, sino también para su empleo cotidiano. Por estas razones elementales los órganos instalados por don Julián de la Orden en la catedral de Málaga los años 1781

43. Todos estos datos se hallan en una escritura otorgada ante el escribano Manuel de Torres, número 2009, fols. 151-78 del archivo de protocolos de Málaga. Los bienes que dejó el difunto consistían en una casa de viviendas, bajas y altas, en la calle Carretería, frente al Postigo de Arance, en Málaga, apreciadas por los antedichos señores Castillo y Flores en 34,132 reales.

44. Arch. de prot. Escrib. de José Ruiz de la Herrán, núm. 621. Debemos confesar que este documento está muy deteriorado y con gran trabajo pudimos descifrar el texto que dejamos transcrito, pues lo restante ha sido imposible.

y 1782, a pesar de la solicitud que todos pusieron en evitar su deterioro, llegó un momento, concretamente el año 1804, en que precisaban de arreglos y recomposiciones importantes y tanto el señor Obispo como el cabildo trataron de corregir el mal y subsanar los defectos originados por el uso o bien por el descuido, pues piezas de tan gran valor, de tanto costo y tan necesarias para el culto litúrgico, no podían abandonarse y quedar a merced de la indiferencia de todos; por eso mismo el cabildo trató de hacer todos los reparos precisos para el buen estado de su conservación.

Ya en 1803 se notaban varios fallos en su funcionamiento, pues los fuelles no enviaban a los registros el viento por igual, y el 31 de marzo se contrató la reforma con el maestro organero don Tomás Pabón en 5,000 reales, pero la compostura no resultó eficaz. Ante el fracaso precedente y en vista de la solicitud firmada en 22 de abril de 1804 por el maestro organero don Tomás Ginés Ortega, dirigida al señor Obispo y aceptada por éste el día 5 de mayo, los capitulares aprobaron también la proposición e instaron al maestro organero a presentar las bases para la recomposición, como en efecto lo cumplió por una escritura fechada en Málaga el 9 de mayo de 1804, que por la importancia de su contenido transcribimos y dice así:

«Don Tomás Ginés Ortega, artífice de órganos de este obispado, como principal y Sebastián Seguí, como su fiador, vecinos de esta ciudad, dijeron que habiendo D. Tomás Ginés Ortega acudido por medio de su representación al Ilmo. Sr. obispo D. José Vicente de la Madrid, de esta diócesis, haciéndole presente el estado lastimoso en que se hallan los órganos de la Santa Iglesia catedral de esta ciudad y los medios indispensables de repararlos y ponerlos en su respectiva perfección, creciendo más y más la necesidad de su composición, deseoso de realizarlo *por haber trabajado en su primitiva construcción*, desde luego estaba pronto a verificarla a satisfacción de su señoría ilustrísima y de los inteligentes que se diputasen al efecto, reparando todos los caños perdidos y quebrados, dejando en su perfección los resortes y máquinas de que se componen, corrigiendo el vicio que se note en algunos de los registros, que en su construcción sacaron la calidad de las voces ásperas y desagradables, fundiendo algunos caños nuevos y colocando en lugar del registro de dulzaina otro común y ordinario y establecer uno de orlos o viejos, con tal que para esta operación se le diesen por una vez 35,000 reales de vellón y se le asignasen 12 diarios vitalicios desde que se verificase aquella en adelante, quedando a su cargo en lo sucesivo cuidarlos, templarlos y hacer cualesquiera composición que en ellos ocurriesen.

Se decretó por dicho Sr. obispo en 5 del corriente se librase al otorgante, por su secretario de cámara, el título de organero mayor de esta Santa Iglesia y obispado y que se otorgase por el mismo la correspondiente escritura obligándose a cumplir cuanto prometía en su representación, entregándosele al efecto por el Tesorero de la fábrica mayor con intervención del Sr. Intendente, 24,000 reales en tres plazos, uno de 8,000 para dar principio a la obra, igual cantidad a su mediación y el resto después de concluída aquélla y fuese aprobada por el sujeto o sujetos inteligentes que fuesen nombrados por S. I. o por el obrero mayor, y que, en el caso de hallarse por éstos algún defecto en la enunciada obra, fuese de cuenta y riesgo y pago del otorgante su remedio y composición, para lo que se le admitía la fianza que ofrecía con Sebastián Seguí y bajo de ella y con la condición de dar concluída la composición de dichos órganos en el término de quince meses, se otor-

gase la enunciada escritura, consignándosele, como se le consignan por dicho decreto, para después, por el trabajo y cuidado de afinarlos y ejecutar en ellos cualesquiera reparo que se ofrezca, no siendo de gran consideración, trescientos ducados anuales, que se le pagasen mensualmente por el Sr. Tesorero de la fábrica mayor, principiando la contribución de este salario luego que la obra y composición se hallase mediada... bajo las condiciones siguientes se obliga a hacer los reparos:

1) Que ha de emprender dicha obra, composición y reparación dejándola concluída con la mayor perfección en el término de los quince meses prefijados hasta quedar dichos órganos en el uso y servicio que es consiguiente a su construcción.

2) Que ha de reparar todos los caños perdidos y quebrados, fundiendo nuevamente aquéllos y los que haya necesidad y dejando en uso y perfección todos los resortes y máquinas de que se componen, corrigiendo el vicio que se nota en algunos de los registros que por construcción sacaron la cualidad de voces ásperas y desagradables.

3) Que en lugar del registro de dulzaina, registro común y ordinario, ha de colocar otro de orlos o viejos con la propiedad que las expresadas voces o ecos exigen.

4) Que concluído el desmonte y recomposición de los expresados órganos y precedido el reconocimiento y aprobación de los inteligentes que de efecto nombren dicho Sr. obispo u obrero mayor, ha de continuar el otorgante cuidándolos y templándolos en lo sucesivo y ejecutando en ellos los reparos que se ofrezcan, no siendo de consideración, por la asignación de los 300 ducados anuales, que se le señalan y en que está conforme que percibirá mensualmente de la Tesorería de dicha fábrica mayor, principiando a percibirlos cuando la obra y composición esté demediada.»[45]

Las risueñas esperanzas que unos y otros habían concebido se esfumaron a los pocos meses del contrato por la prematura muerte del maestro organero, que los estaba reparando; menos mal que acudieron pronto los capitulares a remediar el vacío, solicitando la cooperación de don Leandro de Garcimartín Ortega, sobrino del anterior y artífice de organos en el arzobispado de Toledo, quien se prestó a continuar en el desempeño de las obligaciones contraídas por su difunto tío y formalizadas por escritura notarial ante Rafael del Castillo Sánchez en 9 de agosto de 1804.

Su llegada a Málaga debió ser en los dos primeros meses de 1805, pues ya en 5 de marzo se despachó una libranza a su favor de 4,400 reales para continuar la obra interrumpida en la recomposición de los órganos, que con los 8,000 percibidos por su tío don Tomás, el 11 de marzo de 1804, sumaban 12,000, que eran a cuenta de los 24,000 en que se había comprometido.

Recibe nueva entrega el 20 de marzo de 1805 de 6,000 a cuenta de los 10,000 en que había contratado la hechura de los fuelles para el órgano de la epístola que, como se advierte, eran necesarios para dar con igualdad y suficiencia el aire, remediando la dureza y escasez de los seis construidos por don Tomás Pabón.

Sin duda que hasta el momento no se había redactado el instrumento público, donde

45. Arch. de prot. Escrib. de Joaquín Cosso, núm. 156, fols. 471-75.

constasen las obligaciones inherentes a la obra que trataba de proseguir, por eso, y no obstante las sumas percibidas, el día 26 de marzo de 1805 otorga

«...que se obliga a cumplir la mencionada contrata (hecha por su tío) determinada a dejar los órganos de la catedral en esta ciudad de Málaga en el mejor uso y perfección, que merezcan la aprobación del Excmo. Sr. obispo o del obrero mayor por medio de los expertos que al intento nombraren e igualmente se obliga a construir en seguida 4 fuelles nuevos de a 4 pies de largo y dos de ancho de toda calidad, colocándolos en el órgano de la epístola, para que llenen los 6 que hizo nuevos don Tomás Pabón y den el aire con igualdad a las cañerías de modo que la voz salga sin alteración, quedando estas máquinas de expedito uso, ligero alce y pronto manejo, los que empezará a construir desde luego, a fin de que concluido el repaso general de dicho órgano pueda servir y ser reconocido a efecto de su apruebo, por cuya hechura, trabajo, faenas y demás gastos está concertado en la cantidad de 10,000 reales con el Sr. D. Joaquín de Molina Sánchez, canónigo dignidad de Tesorero de dicha Santa Iglesia catedral y su obrero mayor, con conocimiento de D. Juan de Hoyos Conejo, veedor de la fábrica de dicha Santa Iglesia, a costa de los cuales ha recibido 6,000 reales.»[46]

Prosiguió su trabajo con gran aplicación y en 18 de mayo se le pagan otros 4,000, que con los anteriores tenía percibidos los 10,000 en que contrató hacer los fuelles nuevos al órgano de la epístola.

En 12 de junio, por las mejoras y adelantos ventajosos que hizo en el mencionado órgano, necesarios para su mayor lucimiento, se le entregaron 4,000 con los que concluyó definitivamente dicho órgano.

Pasó seguidamente a la reparación del segundo, que debió de comenzar el 12 de julio, pues en este día le hacen entrega de 6,000 a cuenta de los 12,000 en que había de reparar los vicios y quiebras del órgano del evangelio y los restantes 6,000 los recibió el día 4 de septiembre.

Como adelanto por los fuelles y adiciones que le estaba haciendo, el 17 de octubre le abonan 3,000, y finalmente, por la subida de tono, el registro de címbalo y adición del de bombarda recibe otros 3,000 el día 21 de noviembre.

Todavía registramos nuevas entregas el día 30 de noviembre, pues los libros apuntan que

«...se le pagaron 8,150 que junto con las libranzas antedichas completan los 14,150 que se le ofrecieron por las adiciones y composiciones del órgano del evangelio y el cuidado de sostener el templado y subido de tono de ambos órganos, siendo los 4,000 por la subida de tono del órgano del evangelio, 2,000 por la construcción y colocación en él de cuatro fuelles nuevos, los 6,000 por el registro nuevo de bombarda, los 1,650 por sostener la subida de tono, tiempo de seis meses, y 500 por la composición de los caños estropeados de la címbala.»[47]

46. Arch. de prot. Escrib. de Antonio del Castillo Fragua; núm. 127, fols. 157-59.
47. Arch. de la Cat. : Cuentas de fábrica.

A principio de diciembre de 1805 había terminado todo el trabajo de los referidos órganos. Con este motivo el cabildo, en 6 de dicho mes, deposita en sus manos la cantidad de 1,000 reales que le tenía ofrecido, para ayuda de costa en su viaje y regreso a la ciudad de Toledo.

Con la inclusión de la última nota expuesta terminamos nuestro estudio, sin duda incompleto, pero recoge en sus páginas, a través de los siglos precedentes, no pocos nombres de maestros organeros, en su mayoría desconocidos, cuya actividad en el arte bien merece un recuerdo que reavive su memoria y salgan del olvido en que yacen en el fondo de los archivos, expuestos a la acción destructora de la incansable polilla, envidiosa de su fama y laboriosidad, que trabaja noche y día en borrar documentos y aniquilar escrituras histórico artísticas, donde se hallan las bases de los contratos para la ejecución de sus obras.

Notas sobre la música en la catedral de Tuy

Por Santiago KASTNER

Las seis iglesias catedrales, sitas en el extremo Norte y Noroeste de España, y sedes de las diócesis que todavía hoy día constituyen la división eclesiástica de Galicia y Asturias, esto es, las Catedrales de Lugo, Mondoñedo, Orense, Oviedo, Santiago de Compostela y Tuy, son, como es sabido, fundaciones antiquísimas que, en la Edad Media mayormente, fueron focos de cultura muy importantes donde el canto litúrgico pudo crecer y desarrollarse a sus anchas. De todos modos, teniendo en cuenta la afición a la música, tan a menudo harto connatural en los gallegos y asturianos que a lo largo de los siglos se granjearon fama bien merecida tanto en el campo del canto litúrgico como en el de la canción popular, extraña que aquellas castas ibéricas no hayan brindado contribuciones de tamaña substancia a la música erudita ya instrumental ya vocal. Hablando más concretamente, refiérome a la música erudita sacra y profana, comprendida entre unas fechas, cuyos extremos se pueden fijar en 1450 y 1800. Huelga insistir en el hecho de que estos tres siglos y medio no solamente resultan de actividad bastante intensa en el terreno de la creación musical española, sino también de extraordinaria capacidad original. A esta época tan fecunda de la música en España deseo ceñir mis consideraciones.

Tras haber estudiado durante muchos años la música en España de 1450 a 1800 y efectuado búsquedas muy detenidas en numerosos archivos pertenecientes a la Iglesia, al Estado o a cualquier Ayuntamiento, llegué a la conclusión de que los músicos asturianos y gallegos intervinieron muy poco en la vida musical de las demás regiones españolas. En lo atañente a la música erudita vocal e instrumental de aquel entonces, comprobamos intercambios, entrecruzamientos y relaciones tan constantes cuan frecuentes entre Castilla, Andalucía, Aragón, Cataluña, Valencia, Navarra, el País Vasco, Extremadura, León e incluso Portugal, pero, en este vaivén de músicos españoles y también portugueses de una a otra capilla catedralicia o palaciega, muy raras veces o nunca se encuentran maestros de capilla, compositores, tañedores de instrumentos músicos, cantores, oriundos de Galicia y Asturias. Parece como si en el Noroeste de España las Catedrales de León y Astorga hubiesen constituido los últimos confines hasta los cuales se extendió la abigarrada vida musical española de aquellos tiempos. Hojeando las Actas Capitulares, las Cuentas de la Fábrica y otros documentos de ambas catedrales mencionadas, o las actas de Palencia, Burgos, Zamora,

Ciudad Rodrigo, Coria, Badajoz, Plasencia, Sevilla, Jaén, Ávila, etc., y por añadidura los documentos concernientes a la Capilla Real conservados en el Archivo General de Simancas, y aun podría aducir la documentación guardada en muchos otros archivos sitos aquende el extremo noroeste de la Península, doquiera verificamos la presencia y colaboración de artistas oriundos de las más distintas regiones de España, excepto, empero, gallegos y asturianos, brillando éstos por una ausencia casi total. Sólo muy contadas veces se tropieza con algún documento alusivo a un músico de origen gallego o asturiano.

Que yo sepa, no abarca la copiosa producción española para tecla, arpa, vihuela o guitarra de aquellos tres siglos y medio ningún autor asturiano o gallego, y nadie puede sostener que abunden en la polifonía vocal sacra y profana los compositores procedentes de esas regiones. Tampoco contribuyeron estos tratados importantes a la teoría musical española, y no me acuerdo de ningún teórico ilustre, y hubo muchos en las demás partes de la Península, que en sus escritos haya hecho mención especial de algún autor asturiano o gallego. Todavía podríamos explicarnos con mayor facilidad un extravío de las obras, si es que alguna vez existieron, de aquellos maestros norteños, que su intervención escasísima en la vida musical del resto de España. ¿Habrían tales músicos estado tan apegados a su terruño natal, los detendría la morriña, o cuál fue la razón que les impidió abandonar la patria chica a fin de servir en otras partes del reino? ¿O debemos tal vez atribuir su ausencia en la capilla de la Corte y en las de las catedrales del centro y sur de España a la relativa dificultad de comunicaciones habida entonces? Sin embargo, no olvidemos que el Camino de Santiago desempeñaba a través de muchos siglos un papel de importancia capital en el intercambio artístico cultural no sólo entre Galicia y León y Castilla, sino también entre Galicia y Francia, y los demás países allende los Pirineos. Por esta vía precisamente deben haber penetrado hasta Tuy el estilo ojival francés y varias características propias de las construcciones góticas francesas, pues algunas partes de la catedral tudense evidencian claramente la intervención de arquitectos venidos de Francia o a lo menos formados en este país. Y no cabe duda de que merced a la ruta jacobea recibió, en Galicia, el canto litúrgico estímulos muy considerables. De momento aún no me atrevo a emitir un juicio definitivo acerca del quiñón que gallegos y asturianos tuvieron en la evolución de la música erudita española.

Desde luego, admitiendo que los escarpados montes cantábricos originasen algún aislamiento de Galicia en relación a Castilla y teniendo en cuenta que son más fácilmente transitables las barreras naturales que separan Galicia de Portugal — en realidad éstas casi no existen a lo largo de la orla costera y jamás ha resultado más embarazosa la travesía del Miño en Tuy que la del Lima en Viana do Castelo o la del Duero en Oporto —, pues merced a la comunicación más cómoda entre Galicia y Portugal sería lógico encontrar ma-

yores relaciones musicales entre las catedrales gallegas y las del Norte de Portugal. Según he podido demostrar en otro trabajo,[1] fueron muy intensas las relaciones musicales habidas otrora entre las Catedrales de Badajoz y Elvas. A semejante intercambio todavía no estuvieron ajenas las Catedrales de Evora y Sevilla. Mas no me parece lícito decir lo mismo de la Seo de Tuy con respecto a la de Braga o la de Oporto. Si bien por un lado la carencia de documentos fehacientes dificulte el estudio de cualquier conexión musical que eventualmente podría haber existido entre Tuy y Braga u Oporto — tanto aquí como acullá las Actas Capitulares y Cuentas de la Fábrica, cuando no se extraviaron del todo, resultan muy poco explícitas —, por otro, las rivalidades y la consecuente animosidad reinantes durante mucho tiempo entre los primados de Braga y Tuy seguramente contribuirían muy poco o nada al allanamiento de tratos mutuos de sendas capillas musicales. En cierta medida, corroboran lo dicho los códices conteniendo música para tecla de los siglos XVI, XVII y XVIII, conservados en las Bibliotecas de Oporto y Braga,[2] y que de algún modo están relacionados con los organistas de ambas catedrales. Las aludidas colecciones abarcan obras de autores castellanos, vascos, aragoneses, valencianos, portugueses e incluso italianos, pero de ningún gallego.

Alargando todavía el ámbito de mis investigaciones, no quiero detenerme en la región norteña de Portugal, sino considerar igualmente el Centro y Sur de este territorio. Como se sabe, durante aquellos tres siglos y medio mencionados, a los que se ciñen mis estudios, un sinnúmero de músicos españoles desplegó sus actividades en Portugal, prestando servicio a la Corte, a las catedrales y universidades, a bastantes iglesias, conventos y casas nobles, a muchos teatros e instituciones musicales de varia índole. Puede decirse que la presencia musical española caló muy honda en Portugal y participó tan activa cuan substancialmente en los acaeceres del arte sonoro de esta nación. Acudieron a Portugal entero compositores, maestros de capilla, cantores y tañedores de instrumentos procedentes de ambas Castillas, de León, de Extremadura, de Andalucía, de Valencia, de Aragón, de Cataluña, de Navarra, del País Vasco, etc., pero muy raramente provenían de Galicia o Asturias. Tampoco conviene desdeñar el reverso de la cuestión puesto que una apreciable cantidad de músicos lusitanos halló, en idéntica época, empleo en España. Y es curioso observar cómo a su vez estos músicos portugueses dieron preferencia a aquellas regiones españolas de donde procedía la mayor corriente inmigratoria de músicos en Portugal. Es decir, muy pocos músicos portugueses se establecieron temporal o definitivamente en Galicia o Asturias. Cabe añadir la conclusión de que Galicia intervino muy poco y solamente muy de tarde

1. S. KASTNER, *La Música en la Catedral de Badajoz (Años 1520-1603), in Anuario Musical*, XII (1957)
2. S. KASTNER, *Tres libros desconocidos con música orgánica en las Bibliotecas de Oporto y Braga in Anuario Musical*, I (1946), págs. 143-151. Extraje algunas piezas de los mencionados códices y las publiqué en mi *Silva Ibérica* (ed. Schott-Mainz, n.° 4215).

en tarde en los constantes y tan frecuentes como fecundos intercambios y entrecruzamientos musicales que en aquellos tiempos se verificaron entre Portugal y todas las demás provincias de España.

Quiero creer que la capilla de música de la Catedral de Tuy estaba constituída principalmente por músicos gallegos y que ésta, al igual que sus congéneres ubicadas en comarca idéntica, prefería replegarse en su propio ambiente, manteniendo únicamente los contactos indispensables con los centros musicales del resto de España y del vecino Portugal. Semejante aislamiento, voluntario o no, de manera alguna puede haber redundado en una ventaja para el desarrollo y el progreso de la música erudita en Galicia; al contrario, conforme iban a pasar los años debe de haber aumentado el retraso en relación a la estética musical imperante en otras latitudes de la Península. La existencia algo enclaustrada de la música erudita en Galicia queda muy bien patentizada mediante el hecho de que justamente un maestro de capilla de la Catedral de Mondoñedo, Antonio Roel del Río, se creyó autorizado a echar «reparos precisos» a la *Llave de la Modulación* (Madrid, 1762), del P. Antonio Soler, cuyas ideas avanzadas y teorías más adecuadas a la música de la segunda mitad del siglo XVIII no logró o no quiso aceptar el tan conservador Roel del Río. Contestó el P. Soler al controversista dando a la luz su *Satisfacción a los Reparos precisos echos por Don Antonio Roel del Rio a la «Llave de la Modulación»* (Madrid, 1765), redactada en términos muy firmes y claros. Sea como fuere, a pesar de las muchas investigaciones y búsquedas efectuadas en los archivos de la Península, hasta ahora ni Santiago de Compostela, Lugo, Orense, Tuy, Mondoñedo, ni Oviedo suenan mucho en la historia de la música polifónica vocal y del arte instrumental españoles. Quizá surgirán algún día documentos y monumentos musicales, sobre todo, aptos para modificar mi modo de ver. Así lo espero y anhelo.

Desdichadamente ya no queda en el Archivo de la Catedral de Tuy nada de las Actas Capitulares anteriores a 1558. Las correspondientes a este año que aún se conservan están incompletas, ocurriendo lo mismo con las del año de 1559. Después encuéntrase otro hueco lamentable hasta que aparece una parte de las Actas Capitulares concernientes a los años de 1585 a 1588. A continuación volvemos a tropezar con muchas lagunas hasta alcanzar 1625, el año a partir del cual las Actas Capitulares comienzan a conservarse completas. Y mantiénense íntegras hasta los tiempos presentes.

Las Cuentas de la Fábrica atañentes a los siglos anteriores al XVIII extraviáronse enteramente. Deploro principalmente la pérdida de las Cuentas de la Fábrica alusivas a los siglos XVI y XVII.

Desprenderá el lector de mi relación sucinta que, debido al extravío de tanta documentación importante, no se pueden estudiar las vicisitudes de la capilla de música anteriores a 1558. Por tanto, todo ese período que se extiende desde los tiempos de la funda-

ción de la seo hasta 1558, fatalmente permanecerá, para los musicólogos, envuelto en tinieblas. De la época de 1558 a 1625 sólo restan unos pocos fragmentos de los cuales apenas se puede extraer una u otra noticia.

A primera vista debía resultar más cómodo, y sobre todo más provechoso, el estudio de las Actas Capitulares completas desde 1626 hasta 1958, pero infelizmente así no ocurre cuando se leen la mayor parte de los tomos concernientes al siglo XVII. Al contrario de las Actas Capitulares de otras catedrales son las de Tuy muy poco explícitas. Limitáronse los amanuenses a señalar en aquéllas el día y la fecha del cabildo celebrado, pero no de qué se trató. Omitieron casi siempre nombres y apellidos, y durante muchos decenios nunca insertaron relaciones de los canónigos, racioneros, prebendados y del demás personal agregado a este templo. Huelga decir que tales Actas se presentan bajo un aspecto bastante anárquico : un motivo más para tornar casi nulas las probabilidades de éxito de los investigadores.

Con mucha paciencia y todavía más resignación escudriñé los datos siguientes atañentes al fin del siglo XVI y primera mitad del XVII:

En 1558 era organista un tal *Sousa*, de quien no se menciona el nombre de pila. Conforme a su apellido debe de haber sido gallego. (A. C. tomo 3, fol. 5.)

En 1625 era organista *Andrés de Salamanca*, percibiendo un sueldo anual de 180 ducados. (Arch. Fábrica Capitular, tomo 305.)

En 1637 era maestro de capilla *Agustín Sainz*. Le sucedió en el cargo, no se sabe exactamente cuándo, el maestro *Peralta*, quien en 1645 «se hace cesar por no tomar órdenes».

En 27 de febrero de 1635 las A. C. señalan al *Racionero D. Thomas de Portillo*, cual maestro de capilla, pero pronto abandonará su cargo, porque en diciembre del mismo año está en su lugar el maestro de capilla *Ramos*, cuyo nombre de pila calló el escribiente. A juzgar por el apellido también debe de haber sido este Ramos oriundo de Galicia. (A. C. 1625-1660.)

Así podríamos continuar durante mucho tiempo pescando aquí y acullá, en este mar tenebroso y confuso de las Actas Capitulares, uno u otro nombre, de maestro de capilla u organista. No tropecé con ninguna célebre figura de la música, conocida ya de otras capillas catedralicias, de las muchas estudiadas previamente por alguno de mis compañeros de investigación o por mí mismo. Tras haber hojeado varios tomos correspondientes a los últimos años del siglo XVII, en donde observé la misma parquedad de noticias y ausencia de cualquier maestro conocido, consideré concluido mi trabajo, pues según las noticias que poseo acerca del siglo XVIII, no es probable que las actas tudenses contengan todavía alguna

revelación digna de mención especial. Sirvieron las búsquedas realizadas en Tuy más bien para averiguar lo que no hay. Además, quedamos con la certeza de que subsiste muy poca cosa de interés positivo para la musicología.

Tampoco se vieron coronadas de mejor éxito las indagaciones hechas en el Archivo de Música de esta Catedral. Éste ya no encierra ninguna música manuscrita o impresa anterior al siglo XIX. Y carece igualmente de cualquier inventario hecho en tiempos más remotos. En virtud de ello, probablemente nunca llegaremos a saber cuáles libros de polifonía vocal sacra hallaron su camino hasta Tuy. Quede dicho, como es debido, que las guerras y sobre todo los asedios que padeció esta ciudad mermaron considerablemente, sin duda alguna, los fondos de sus archivos.

Cabe añadir todavía que no logré encontrar ningún dato sobre órganos anteriores al siglo XVIII. El órgano que hoy día aún se admira, especialmente debido a su caja de bastante mérito artístico, data de esa centuria. Cuando mi estancia en Tuy, en el mes de abril de 1958, dicho órgano se hallaba en reparación, habiendo desmontado los organeros la mayor parte de la cañería. Ojalá resulte la restauración completamente satisfactoria. Acerca de este instrumento encontrará el lector más detalles en el libro de muy próxima publicación sobre los órganos de todas las Catedrales españolas, cuyo autor es el musicólogo norteamericano Dn. Donald Shanks.

En resumen : sin duda alguna constituyó la capilla de música de la Catedral de Tuy un muy importante foco de cultura musical en Galicia. De lo que aún se puede deducir de la escasa documentación conservada, no parece que dicha catedral desempeñase un papel extremadamente significativo en el magno concierto de las capillas catedralicias de todas las Españas. Su acción más bien quedó circunscrita a su región y sin irradiar considerablemente hacia centros musicales sitos fuera del ámbito del país gallego.

Quizá recibiese la capilla tudense muy de tarde en tarde la visita de algún músico ilustre, a la sazón viandante de Lisboa a Santiago de Compostela. Así podría haber acontecido alrededor de 1526, cuando hizo el viaje de Portugal a Galicia el organista veneciano Dionisio Memmo quien previamente había servido en la corte de Enrique VIII de Inglaterra, y hacia 1599 al efectuar parecido itinerario Antonio Carreira, sobrino del eximio organista portugués de nombre y apellido idéntico, para trasladarse a Santiago de Compostela, donde iba a ocupar el cargo de maestro de capilla. Fue éste uno de los pocos músicos lusitanos que escogieron, para su emigración a España, una ciudad gallega.

Hoy día la música en la Catedral de Tuy está despertando a nueva vida. Incumbe a la venerable Seo fronteriza una hermosa y muy necesaria misión liturgicoartística, la presencia de la cultura musical española en estos parajes del Miño, amén del ejemplo de cómo se deben ejercer ya el canto eclesiástico ya el tañido del órgano en los oficios divinos.

Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)

Por José SUBIRÁ

El presente artículo histórico es fruto de una investigación realizada sistematicamente examinando las partidas registradas en los Libros de Defunciones conservados en la Parroquia de San Martín, los cuales comienzan en el año 1610, y esta investigación se detuvo en aquel luctuoso año 1808, que habría de marcar un hito memorable en la vida de nuestra nación.

Tales informaciones variaban según las épocas. Fueron muy sumarias al principio, hasta el punto de englobar en un solo asiento varios difuntos bajo la expresión : «Hoy tres criaturas», y otras de igual brevedad. Después aumentaron su amplitud, y algunas partidas extremaban los detalles minuciosos, sobre todo cuando estaban recientes las inspecciones del Sacerdote Visitador, y éste advertía el incumplimiento de ciertas normas legales, debido, din duda, al deseo de ahorrar trabajo o ganar tiempo.

Los libros más antiguos proceden del antiguo Convento de San Martín, que estuvo situado en las proximidades del Monasterio de las Descalzas Reales. Debía de ser muy extensa su jurisdicción, por hallarse sometidas a la misma calles próceres y calles humildes enclavadas en gran ámbito, dándose la particularidad de que en tan amplia zona habían morado músicos pertenecientes a la Real Capilla, al Colegio de Niños Cantores de S. M., y a los monasterios de las Descalzas y de la Encarnación, por lo que sus defunciones aparecen reseñadas en aquellos libros de Difuntos lo mismo que la de familias tan linajudas como algunos duques de Berwick y de Alba, altos dignatarios de la Casa Real, generales de elevada alcurnia y también dos militares modestos que pasarían a las páginas de nuestra Historia con máximos honores : Daoiz y Velarde. A veces un mismo apellido familiar presenta variaciones ortográficas; por ejemplo Scarlati, Scarlat y Escarlati.

Los índices trazados en época muy posterior a la de los libros del siglo XVII no están ordenados por alfabetización de apellidos, sino de nombres de pila, y aun así, únicamente

se mantiene el rigor en la letra inicial. Además, dentro de cada volumen hay tantas alfabetizaciones sucesivas como años acogen sus folios.

Leyendo aquellas partidas hemos entresacado nombres de profesionales que figuraban mencionados como testamentarios o como herederos, pues nos animó el propósito de presentar una relación onomástica de músicos que, con mayor o menor relieve, habían intervenido en diversas esferas como cultivadores de esa actividad en la Villa de Madrid. Además, hemos considerado conveniente reproducir o extractar las partidas de otras personas que pudieran ser músicos, aunque tal dato no consta en el documento fúnebre, como los capellanes adscritos a los dos citados Monasterios Reales, y las de otras personas más, que evocan el ambiente religioso, toponómico y social en que se movían los músicos profesionales, incluyendo también bajo este adjetivo quienes unían ese carácter a su condición sacerdotal.

Antes de cerrar este preámbulo debemos expresar nuestra profunda gratitud al actual señor Cura Párroco de la iglesia de San Martín, don Cecilio Santiago Cornejo, por las facilidades que desde el primer momento nos concedió en todo instante sin la menor restricción y con la mayor cordialidad y por la personal ayuda que nos prestó a veces para vencer algunas dificultades en el desempeño de esta dilatada tarea.

Sigue la relación numerada de las personas que hemos creído conveniente incluir en este artículo, intercalando algunas observaciones complementarias, siempre que la oportunidad parecía aconsejarlo así. Las fechas señaladas entre paréntesis al final de cada párrafo son las de las defunciones respectivas.

* * *

1. «El Retor (sic, por «Rector») de los niños de la Capilla Real, junto a Leganitos.» Así dice esta partida de defunción sin dar el nombre del difunto ni entrar en más detalles. (2 junio 1611).

2. Francisco Lombardo, trompetero de Su Majestad, que vivía en la «calle de los Tudescos, en casa del Barbero de los pages de su Magestad». Entre los albaceas, figuran un cochero de Su Majestad y un trompetero de su Majestad, llamado Marcos Castellano. (10 junio 1613.)

3. Pedro de Mendigaro, músico de Su Majestad, que vivía en la calle de la Luna. Casas propias. Entre los albaceas, el agente de negocios Luis Velasco y el librero iusepe (sic) de Vidarte, que vive frontero de San Felipe. (14 marzo 1615.)

4. Bartolomé de Selma, Maestro de los Instrumentos de la Capilla Real, que vivía en la «calle del Relox, última cassa de mano Izquierda». Nombró testamentarios a sus hijos Antonio de Selma y Onofre de Selma y a don Alfonso de Vergara, clérigo presbytero. (28 agosto 1616.)

5. Zeledón (sic) Gutiérrez, cantor de Su Majestad, que vivía en la «parrochia de San Sebastián». (16 julio 1617.)

6. Diego Gómez, corneta de Su Majestad, que vivía en la calle de Leganitos. (18 mayo 1618.)

7. Bernardo Pérez, organista de las Descalzas, que vivía en la calle de los Preciados. Estaba casado. Enterrado en la parrochia de Santa Cruz. (22 agosto 1618.)

8. «El Maestro de Capilla (no dice el nombre) de las Descalzas adonde hiço su testam.to

y R.º (= Recibió) sus Santos Sacramentos, y no nos dieron q.ta (= cuarta) de su testamento por decir que los Capellanes de su Alt.a no están subiectos (sic) al Sr. Vic.º Pagó solamente la Cruz y 10 missas.» (27 octubre 1618.)

9. Maestro Nicolás de Bablin, Ma.º de Gramática de los Cantores de la Real Capilla, que vivía en la «calle de la Mag.na en cassas de los teatinos». (20 noviembre 1618.)

10. El tornero de las Descalzas Reales, Lorenzo Gómez, fue albacea de doña Isabel de Medina, que vivía en la calle de los Tudescos, casas propias, y falleció el 9 de abril de 1621.

11. Un despensero de la serenísima Infanta doña Margarita de los Descalzas, llamado Miguel Mondrago, que vivía en «las cassas de los criados en la carvonería», y murió el 9 de junio de 1623.

12. Nicolás de Aponte, Cantor de la Capilla Real, que vivía en la calle del Alamo, casas propias. (25 septiembre 1623.)

13. Juan Rojo, Capellán de las Sras. Descalzas. Enterróse en ese convento. (23 diciembre 1623.)

14. «El Liz.do Pedro de Canencia, Cappelán de Su Magestad, sin sacramentos, porque le mataron y trajéronle muerto a Sta. Cruz, donde se enterró.» (9 octubre 1627.)

15. «Maestro Fran.co Monterio, Cappelán de la S.a Infanta doña Juana.» Dispuso cien misas por su alma. (7 marzo 1630.)

Desde el 20 de abril de este año se consigna al margen de cada partida el lugar donde era enterrado cada difunto. Este dato sólo se decía incidentalmente con anterioridad.

16. «Un niño hijo de un trompeta», que vivía en la calle de la Cruz, sin que se den nombres ni apellidos. (2 junio 1631.)

17. «Diego Quijano, Maestro de acer órganos, murió este día. Calle de los Panaderos, Casas de Luisa de Molina. R.º los Santos Sacramentos... Enterróse en San Bernardo». Sus testamentarios fueron el Licenciado Joan Rubio, Capellán de Su magestad, que vivía en la calle de los Preciados, casas del Arcediano (sic) de Osma; su prima Luisa de Yta que vivía en la casa donde falleció aquél; Francisco de Abila, que era «maestro de hacer órganos», y el Licenciado Francisco Bujedo, capellán de S. M., con domicilio en la «calle Mayor Casas del Regidor San Vicente. Mandó 384 misas de alma». (5 setiembre 1631.)

18. «Joan Méndez Portugués, Cantor de la Capilla Real», que vivía en la calle de la Corredera, «casass propias». Uno de sus testamentarios fue «Gerónimo Alonso, presvítero, cantor del Rey». (18 marzo 1633.)

19. «El maestro don Fernando Alvarez de Figueroa, clérigo presbítero», que vivía en la calle del Pozo. Uno de sus testamentarios fue el Capellán de S. M., Canónigo Tomás Vicente Ferrer. (14 mayo 1633.)

20. «El L.ic Juan de Rioja, Capellán del monasterio R.l de las Descalzas, murió este día en el hospital de la Misericordia. Enterrósele de limosna. (10 enero 1634.)

21. «Mª López, criada del maestro de capilla de las Descalzas». Fueron testamentarios «el dho maestro Sebastián López de vel.co (= Velasco) y el Liz.do Fran.co Díaz, capellanes de su alteza». (10 agosto 1634.)

22. «El Chante (sic, por chantre) Gaspar Ruiz, clérigo presbítero, que vivía en la calle del Relox. (28 noviembre 1635.)

23. «El Liz.do Ant.º de Paredes, Capellán de las Descalzas, m.º (= murió) este día en las mismas cassas accesorias de las monjas. No hizo testamento. Dexó una Mem.a firmada de su mano

en que declara no tener bienes algunos, que todos son de su herm.ª que muchos años le había curado, que vivía muy enfermo. Enterróse en las Descalzas Reales.» (10 abril 1636.)

24. «El Liz.do Pedro Sánchez de Valla Ontiveros, clérigo presvt.o, not.o del S.to Oficio y Capellán de la Maj.d cessaria (sic) de la emperatriz M.ª de la Concepción., M.o cassas de su alteza. Enterróse en Descalzas Reales». (22 diciembre 1636.)

25. «El Liz.do Al.o de Valberde, maestro de ceremonias de las Descalzas.» (17 enero 1637.)

26. Fran.co Ortiz de Çarate, Berdad.o (?) deste combento de las Sras. Descalças. Matáronle a la puerta cerrada. Enterráronle por cuenta de su madre que vivía en la carbonería de dicho combento.» (7 octubre 1637.)

27. «Gabriel Díaz, Maestro de Capilla de las Sras. Descalzas, murió en este día en el Hospital de la Sra. Emperatriz. No quisieron dar raçón del Testamento ni pagar quarta de missas. Enterróse en Nra. Sra. de Atocha.» (6 noviembre 1638.)

28. «Joan Xuárez (sic) de Brandia, músico de cámara del Rey. Dejó 300 misas por su alma y fundó una capellanía en San Norberto, donde mandó que lo enterrasen». (7 julio 1639.)

29. «Francisco Formajar, violín de Su Majestad», en la calle molino de viento, casas propias». (El Índice que va al final del volumen, y que se trazó un siglo después, lo apellida «Formajal».) (22 noviembre 1639.)

30. «Claudio de la Sabloneda (sic; pero el apellido verdadero es «Sablonara»). Apuntad.r de la Capilla real, jubilado, m.o (= murió) este día, calle de la luna, frentero de la despensa del señor Embajador de Benecia. Dejó por su alma todas las misas que se pudiesen decir aquel día en el altar de Nra. S.ª en el Hospital de los franceses adonde se mandó enterrar». Entre sus testamentarios, el administrador y compañero «D. Nicolás de Villanueba, criado de su Majestad, que vive frentero de las monjas del Duque de Uceda». (8 diciembre 1639.)

31. Antonio Floriano, capellán de la capilla de las Sras. Descalzas. Enterróse en la Capilla. (8 julio 1640.)

32. Doña Isabel Aranda, hermana del P. Francisco de Aranda, del Convento de las Descalzas, donde fue enterrada. (25 enero 1641.)

33. Joseph Mesegué, pífano de la compañía de la Guardia Alemana. (20 junio 1641.)

34. El Liz.do Juan Rubio, capellán y cantor de su Majestad. «No testó por la prisa de la enfermedad». (14 noviembre 1641.)

En el Archivo parroquial de San Martín falta el libro de Difuntos que abarcaba las partidas de defunción correspondientes al tiempo comprendido entre 1.º de julio de 1642 y el 31 de diciembre de 1645.

35. El Liz.do Alonso Ramos, capellán del Real Convento de la Encarnación, que vivía en la calle de Silva «a la entrada de la plazuela, frente una casa de posadas». Fueron testamentarios los capellanes de dicho Convento, Licenciados Sebastián de Venabides y Mathias Diez. (3 junio 1646.)

36. El Liz.do Antonio Ramírez, Capellán de altar de las Sras. Descalzas Reales. Dejó 200 misas de alma. (16 agosto 1647.)

37. El Liz.do Juan de Pancorbo, capellán de S. M. en las Sras. Descalzas. (5 enero 1648.)

38. El Liz,do Lascano (no dice el nombre de pila), Capellán de S. M., en la Capilla de las Sras. Descalzas, en la Casa nueva de la Misericordia. Testamentarios: «el Licenciado P.o (= Pedro) Martínez, M.o de dicha Capilla y el Licenciado Fran.co Ruiz, Capellán de dicha Cassa». (10 julio 1648.)

39. »Don Fran.co Clavijo, Mro. organista de su Mag.d que vive junto al estudio de la villa pared en medio del es.o don Franco de Hita» figuraba como testamentario del Licenciado Luis Alvarez, Capellán de Su Majestad, en una lista de Cuentas de resultas, consignadas en la revisión del año 1849. El mismo organista fue también testamentario en documento notarial de 25 de mayo de 1649 de doña Luisa Cazes, como aparecerá en otra lista de Cuentas de resultas. (13 septiembre 1652.)

Por estos años figuran las partidas referentes a varias señoras que fueron enterradas en los Reales Conventos de las Descalzas y de la Encarnación.

40. El Licenciado Damián Gómez, capellán de las Descalzas Reales. (11 marzo 1651.)

En este año de 1651 (9 noviembre) se enterró en las Descalzas Reales el Embajador de Alemania, cuyo nombre y apellido no se citan.

41. El maestro de Capilla de las Descalzas, Licenciado M.o (= Maestro) Martínez Vélez, es testamentario de doña Susana Ronete, que murió en la calle de los Capellanes, casas accesorias de las Descalzas Reales, la cual dama «enterróse en Constantinopla», (sic) (2 marzo 1652.)

42. Gregorio Luis Líteres, «músico de su Magd., Calle de los Panaderos y junto a la buena vista.» (29 agosto 1653.)

43. «En dicho día (1.o de septiembre) el M.o Diego de Pontac, Teniente de la Cap.a R.l calle de Leganitos. R.o los S.tos Sacramentos. Testó ante J. de Vega a la plaçuela de S.to Domingo. Testam.o el Dr. Carpanjano y don Dionisio Misan, calle del rio... Testó de 600 misas de alma». Al margen se dice que fue enterrado en San Norberto. (1 octubre 1654.)

44. «Pablo Castel, arpista del R.l Conv.o de la Encarnación. Testamentarios, los Capellanes de Su Mag.d don Cristóbal Milán y Licenciado Joan (sic) del Pon. No dexó missas.» (22 enero 1655.)

45. «El Licenciado Diego Torres de Pitarque, M.o (= Maestro) de Gramática del Colex.o de la Capilla R.l». Murió de repente en el mismo Colegio. (17 agosto 1655.)

46. Don Juan de Villarroel, «furriel de la R.l Capilla». (22 setiembre 1655.)

47. El Dr. D. Joan Tineo, Presbítero, Capellán de las Descalzas Reales. (29 diciembre 1655.)

48. El Licenciado Gaspar de Etsrrone, Capellán de la Encarnación. (1 setiembre 1656.)

49. Doña Luisa Ruiz, «muxer de Joan de la Peña, de la Capilla R.l», que vivía en la calle del Río. (26 abril 1656.)

50. El Licenciado Francisco Ruiz Pérez, músico de la Capilla Real de las Descalzas, murió «en el ospital de su Alteza». Uno de sus albaceas fue el Licenciado Pedro Martínez Bélez, «Mro. de la Capilla R.l de las Sras. Descalzas». Testó 900 misas de alma. (13 enero 1657.)

51. Alonso Hurtado de Mendoza, ministril del Real Convento de las Descalzas Reales. Uno de sus testamentarios fue el Licenciado Jerónimo López, capellán y músico de dicho convento. (7 abril 1657.)

52. Luis de Carrión, arpista del Convento de las Descalzas Reales. (6 setiembre 1658.)

53. El Licenciado Francisco de Castro, organista de la Capilla Real de las Sras. Descalzas. Murió en «casas de dichas Señoras». (6 enero 1659.)

54. El Licenciado Francisco Antonio Faneli, Capellán de S. M. en las Descalzas Reales. (23 febrero 1659.)

Hasta aquí hemos trasladado noticias recogidas en los seis primeros Libros de Difuntos de la Parroquia de San Martín. Falta el Libro séptimo. Leyendo la última partida del libro sexto y la primera partida del libro octavo se viene en conocimiento de que el tomo

desaparecido quizá desde tiempo inmemorial, empezaba en el mes de julio de 1659 y llegaba hasta los primeros días de 1668. ¿Cuántas necrologías musicales registraría ese volumen cuyos folios abarcaban nueve años y pico? No podemos presumirlo, sino lamentar esa deplorable pérdida. A partir del 12 de octubre de este último año las noticias se suceden sin interrupción. La primera partida importante es la de un nieto del caballero florentino don Carlos Velluti, cuya existencia va ligada íntimamente a aquella Virgen del Silencio que tomó pronto la denominación de Nuestra Señora de la Novena y adoptaron como patrona los Comediantes españoles. Aquel nieto del caballero florentino se llamaba don Carlos Veluti de Aro, era «veynte y quatro» de Granada y Caballero del Orden de Alcántara; y su padre había sido el caballero del Orden de Santiago don Pedro Veluti. Tras este inciso proseguirá nuestra relación numérica.

55. Martín de Armendariz, «Mússico de la Capilla Real». Murió en la calle de Leganitos, «casa frontera al Collegio del Rey». Fueron testamentarios Domingo Moreno, en dicha «Cassa», y don Joan de Noriega en dicho «Collegio». «Dexó quinientas Missas. Enterróse en los Mostenses» (12 abril 1669.).

56. Lorenzo de Salinas, ministril de la Capilla Real de la Encarnación, que vivía en la calle de la Manzana, «cassas de su suegra». Entre los testamentarios, Antonín de Escobedo, de la Capilla Real. «Dexó 700 Missas. Enterróse en la Encarnación». (24 septiembre 1669.)

57. Dan Lázaro de Soto, Capellán y Músico de Su Majestad. Murió en la calle de la Flor, «cassas de capellanía». Testamentarios, don Andrés de Ordas, Capellán de Honor de S. M., y Joan de Canseco, Boticario del Convento de las Descalzas de esta Corte. No señaló misas, pero mandó se dijesen por su alma el remanente de sus bienes, a voluntad de sus testamentarios. Enterróse en San Martín. (15 octubre 1669.)

58. El Licenciado don Francisco Alonso Basurto, cantor de la Capilla Real. Vivía en «la calle del Limón, cassas propias, junto a las que llaman del Limón». Entre los testamentarios, su hermano Gabriel Alonso Basurto y don Diego Marcellano, Capellán de Altar de Su Majestad. «Dejó 500 missas. Enterróse en la Capilla del Santo Christo de San Ginés». (17 enero 1670.)

59. Antonio Parejón, Portero del Convento de las Sras. Descalzas. Enterróse en dicho Convento. (24 enero 1670.)

60. Melchor Rodríguez, organista de las Descalzas Reales. Vivía en la «calle de Preciados, frente de la salida de la calle del Codo». Entre sus testamentarios, el Lic. don Jerónimo López, «Capellán y Músico de dichas Señoras». No señaló misas. Enterróse en San Martín (4 agosto 1670.)

61. Don Joan Fernández de Híjar, Arpista de las Sras. Descalzas. Vivía en dicho Convento. Murió de repente sin testar. «Enterróse en dho Convento con Liz.ª del Sr. Bicario y del R.mo P. Abbad». (6 agosto 1670.)

62. Murió un hombre que «vivía en la calle del postigo, en frente de la puerta de las Beatas de las Descalzas». (16 agosto 1670.)

63. Don Ignacio Serge, «Músico de Cámara de la Reina Nra. Sra.», que vivía en la calle de las Tres Cruces, frente de la puerta de la Iglesia del Carmen, «cassas de dicho Convento». (9 septiembre 1760.)

64. Un hombre que vivía en la calle del Postigo, «enfrente del labadero de las Descalzas R.s». (9 noviembre 1670.)

65. El Licenciado don Antonio López de Seoane y Freyre, «Comissario del Santo Officio y Capellán del R.l Convento de las Sras. Descalzas R.les». (20 noviembre 1670.)

66. El Licenciado don Agustín de Espinosa, «músico y capellán del Combento de las Sras. Descalzas R.s en cassas de dho Combento.» Entre los testamentarios, el Capellán de dicho Real Convento don Francisco Tiçon. Dejó para su alma 124 misas. Enterróse en dicho Real Convento. (19 diciembre 1671.)

67. El Licenciado don Francisco Delmas, Maestro de Ceremonias del R.l Convento de las Sras. Descalzas. Murió en dicho convento. (30 diciembre 1671.)

68. Don Miguel de Frades, Presbítero, Capellán del Real Convento de las Descalzas Reales. Murió en dicho convento. Testamentario, Phelipe Navarro, ministril del Real Convento de la Encarnación. (30 junio 1672.)

69. Don Roque Ferrer, Cantor de la Capilla Real, que vivía en la calle de los Dos Amigos. Entre sus testamentarios, el Licenciado don Pedro de Aybar, Capellán de su Mag.d en su Real Capilla. Dexó para su alma 200 missas. Enterróse en San Norberto». (30 julio 1672.)

70. Joan de Pareja, «mozo de choro de la Capilla de las Descalzas Reales». Murió en la «calle de los Preciados, cassas de dicho Convento. Enterróse en las Descalzas Reales». (28 mayo 1673.)

71. «Don Bernavé (sic) del Vado, Criado de Su Mag.d en su Real Capilla», que vivía en la calle del Escurial (sic), cassas propias. Testamentarios doña Augustina (sic) Andrea de la Peña su mujer, don Juan del Vado, su hermano y don Manuel del Vado, hijo de Diego difunto». Dejó 500 misas. Enterróse en el Carmen. (27 setiembre 1673.)

72. Pedro Iñíguez, organista de las Descalzas. Murió dentro del Convento. No testó. «Enterróse en dho convento con licencia del Sr. Vicario». (27 setiembre 1673.)

73. Doña Francisca Navarro, mujer de Pedro Iñíguez, organista de las Descalzas Reales. Murió en la calle del postigo, cassas de Su Alteza. No testó. «Enterróse con liz.a del P.e Vicario en S. M.n (= San Martín) en la Capilla de santo Xpto de los milagros». (30 mayo 1674.)

74. Don Juan Sanz, Presbítero, organista de su Majestad. Murió en la calle de los Preciados, casas de don Miguel Díaz Román. Entre los testamentarios, su hermano don Joseph Sanz y un mercader de la calle de Toledo. «Enterróse en San Phelipe Neri». (14 octubre 1674.)

75. Don Joseph Núñez, presbítero, Capellán de las Sras. Descalzas. Murió en casa de dichas Señoras. (22 enero 1675.)

76. Don Joseph Sanz, que vivía en la calle de los Preciados. Probablemente sería el hermano del organista don Juan Sanz, designado testamentario por éste. (28 junio 1675.)

77. «Don Carlos Patiño, Mro. de la Capilla R.l Murió en la calle de Leganitos, cassas que fueron de doña Juana de la Parra». Entre los testamentarios, el Licenciado don Diego Pérez Castrejón, Capellán de su Majestad. «Dejó por su alma 2,000 missas. Enterróse en los Monteses, donde fundó una capp.nia de 4,000 ducados». (5 septiembre 1675.)

78. El Licenciado Alonso Martínez, Presbítero de la Capilla Real. (6 septiembre 1675.)

79. El Licenciado don Francisco Irizen, Capellán de las Descalzas Reales. (21 diciembre 1675.)

80. El Licenciado don Salvador de Chaves, Capellán de Su Majestad. (8 junio 1677.)

81. Don Juan de Ugarte, «Cantor del Colleg.o del Rey, de edad de 13 años». Murió en la calle de Leganitos en dicho «Collegio». Enterróse en San Martín. (6 diciembre 1677.)

82. Andrea Pérez, «demandadera de las Monjas de la Encarnación». (16 octubre 1678.)

83. El Licenciado don Joseph de Hecho, Capellán de Su Majestad en el Convento de la Encarnación. (30 abril 1679.)

84. Don Francisco Idalgo (sic), furriel de la Capilla Real. (19 septiembre 1679.)

85. Diego López, «Criado del Collegio de los Músicos de la Capilla Real. No testó por ser pobre». (3 diciembre 1679.)

86. Don Francisco Escalada, »Presbítero y Mº (= Músico) de la Capilla Real de Palacio. Murió ab intestato». (31 enero 1680.)

87. Martín Montero, «Músico de la Encarnación». Murió en la calle del Rio. Enterróse en el Convento de la Encarnación. (22 abril 1680.)

88. Don Antonio de Navas. Testamentarios, don Juan Navas, su hermano, Músico de la Capilla Real, y doña Isabel Sánchez de Arteque, su mujer». (diciembre 1680.)

89. Don Antonio de Zeballos, Capellán del Real Convento de las Descalzas Reales. Vivía «en las casas que llaman de los Capellanes». Enterróse en dicho convento. (19 agosto 1681.)

90. Un «acólito del Convento de las Descalzas R.s», que fue enterrado en este mismo Convento. (9 septiembre 1681.)

91. Don Agustín Arredondo, Capellán de Altar de las Sras. Descalzas. (7 octubre 1681.)

92. Doña Jerónima Pérez, viuda de Lorenzo Basurto y madre del Sacristán Mayor de las Descalzas. Vivía «en la morada de los Capellanes de las Descalzas» y fue enterrada en el Convento. (11 enero 1682.)

93. Don Agustín Ferrer, músico de la Capilla Real. Estaba casado, vivía en la calle de la Puebla y fue enterrado en San Norberto. (3 agosto 1682.)

94. El «Voticario» (sic) maior» de las Descalzas reales. «Murió en su votica», y fue enterrado en ese Convento. (14 septiembre 1682.)

95. Don Francisco García, Músico de la Capilla Real. Murió en la calle del Reloj. Entre sus testamentarios, el capellán de las Descalzas don Bernardino del Valle. (9 junio 1683.)

96. Juan de Pareja, portero de las Descalzas Reales, que vivía en la calle de los Preciados, Casas de Su Alteza. Enterróse en las Descalzas. (25 agosto 1683.)

97. El Licenciado Pedro Martínez, Capellán de la Real Capilla de la Encarnación, que vivía en la calle de los Panaderos, casas propias. (25 octubre 1683.)

98. Juan de Ayala, Portero mayor de las Descalzas Reales. Enterróse en las Descalzas. (25 enero 1684.)

99. El Licenciado don Joan de Pon, Capellán del Real Convento de la Encarnación, que vivía en la calle del Relox. (12 agosto 1684.)

100. El Licenciado don Christóbal Galán, Maestro de la Real Capilla de Su Majestad, que vivía en la calle de la Sartén, frente a las casas de don Pedro Moreno. Testamentarios, don Antonio Lombardo, Capellán de Altar de Su Majestad y don Domingo Uarte, Capellán de las Descalzas. Dejó 500 misas a tres Reales. Enterróse en las Descalzas Reales. (24 septiembre 1684.)

101. Don Juan Hidalgo, «Músico de Su Mag.d en su R.l Capilla». Murió en la calle de la Magdalena, casas propias. Habia testado el 4 de febrero de 1678 ante el Escribano de Provincia Balthasar Fernández Montero, y nombró testamentarios a su mujer, doña Francisca Paula de Abaunza, al cura de San Ginés, don Diego de Uruena Nabamuel y al Secretario de Cámara de Su Majestad, don Gabriel de Campos, Abogado de los Reales Consejos. Dejó 200 misas «a quatro Reales», y fué enterrado en San Ginés. (31 marzo 1685.)

102. La mujer de Pedro Peñalosa (como se verá por una partida de 31 de enero del siguiente año), que era «criado y alguacil de las Sras. Descalzas». Ella había hecho declaración de pobre y enterráronle» las dichas Señoras de limosna». (28 octubre 1685.)

103. El Licenciado don Juan García de Quadros, Capellán de las Señoras Descalzas. Murió de repente en dicho Convento. Testamentarios, «los Capellanes de dichas Señoras don Agustín de S. María y don Luis de Hoces». (14 diciembre 1685.)

104. Pedro de Peñalosa, «Alguacil de las Sras. Descalzas». Era viudo de Jerónima de Ledesma, y murió de repente. Por ser pobre de solemnidad lo enterraron, dichas Señoras, de limosna. (31 enero 1686.)

105. Doña Anna de Roxas, Viuda de Santiago Redondo. «Enterróse, en las Descalzas Reales, de Limosna y de Gracia». (10 abril 1687.)

106. Francisco Ignacio Upert, «clarín del Rey N.º S.ºr». Estaba casado y tenía suegra. Enterróse en San Ildefonso. (3 octubre 1687.)

107. El Licenciado Cano, «Presv.º Cap.n de las Sras Descalzas Reales». Testamentarios, los «Capellanes de dichas Señoras» don Donato Tarrada y don Juan Morante Lamadrid. (14 diciembre 1687.)

108. El «ministril de las Descalzas», Agustín de Castro. Era tío de la doncella Isabel de Villa, la cual vivía en la calle de Chinchilla con él y fué enterrado en el Convento de las Descalzas Reales. (26 mayo 1688.)

109. Don Antonio Serrano de Figueroa, Capellán Doctoral de la Encarnación, que vivía en la calle de Leganitos. Enterróse en el Convento de la Encarnación. (1.º abril 1689.)

110. El «músico ministril» Diego González Canito, que murió en la calle de Leganitos, casa de Patiño. Entre los testamentarios, «Don Joseph Sanz, organista principal de la Capilla Real,» Señaló 100 misas a 3 reales. Enterróse en los Mostenses. (17 noviembre 1689.)

111. Don Jorge de Sesma M.º (= Maestro) Organero, natural de Zaragoza. Murió en la calle de la Madera, casas de posada. Entre los testamentarios, su padre Josef Sesma y el «presvítero organista de la Capilla Real don Joseph Sanz». (20 febrero 1690.)

112. Ana Martínez, mujer del ministril de las Descalzas Reales don Juan de Beruete, que murió ab intestato en la calle de Capellanes, casa de «Su Alteça». (17 abril 1690.)

El día 4 de diciembre de 1690, el Visitador manifiesta por escrito que en las partidas falta el dato de las personas a quienes dejan por herederas, y advierte que se debe remediar tal omisión. La orden se cumple con bastante regularidad en lo sucesivo.

113. Don Alonso Ramírez de Prado «chantre y dignidad de la Sta. yglesia Metro Politana de la ziudad de Méjico y su procurador general en esta Corte», que murió en la calle de Madera Alta. (4 mayo 1692.)

114. «Joan Báez, Maestro guitarero (sic), viudo, que murió en la calle de Jacome Trezo». (29 junio 1692.)

115. Doña Francisca Paula de Abaunza, viuda de Juan Hidalgo (el compositor cuya defunción queda consignada en el número 101), que murió en la calle de la Madera Alta, casas propias. «Se mandó enterrar en la iglesia Parrochial de San Ginés, Capilla de Nuestra Sra. de los Remedios. Fueron albaceas el Cura de la Iglesia de San Ginés y el Abogado de los Reales Consejos don Gabriel de Campos». (23 marzo 1693.)

116. Don Juan de Celis, Músico, que vivía en la calle de Jacome Trezo. Murió de repente y sin sacramentos. (19 octubre 1695.)

117. Don Joseph de Urra, Músico de la Capilla Real de la Encarnación, que vivía en la calle de la Manzana. «Dejó ducientas Missas. Enterróse en el Convento de la Encarnación de esta Corte.» (16 octubre 1696.)

118. Don Joan Cornelio Cox, de estado soltero. Biolón de las Sras. Descalzas Reales. Murió en la calle de la Bada (sic, por «la Abada»). Entre los testamentarios, el Capellán y Mayordomo de dichas Señoras don Lázaro Meliti. Enterróse en aquel Convento. (15 febrero 1697.)

119. Don Juan Manuel Chaleco, Músico de la Capilla de las Sras. Descalzas Reales, casado con doña Juana de la Ripa, que vivía en la calle de los Capellanes. Enterróse en las Descalzas. (17 abril 1698.)

120. Don Juan Alonso Galindo, Arpista de la Encarnación, que vivía en la calle del Relox. Enterróse en la Encarnación. (5 junio 1698.)

121. Don Gabriel Maestre, Presbítero y Músico de la Real Capilla de la Encarnación, que vivía en la calle de los Reyes. Murió de repente. Enterróse en la Encarnación. (2 noviembre 1698.)

En los siguientes años no se mencionan sino muy excepcionalmente las profesiones de los difuntos.

122. El Licenciado don Francisco Espinosa, Maestro de Ceremonias en las Sras. Descalzas Reales. (5 octubre 1702.)

123. «El Illmo. Sr. Don Balthasar de Montaner y de Sacorta, Abbad del Imperial Monasterio de San Cugat del Vallés, en el Obispado de Cataluña, Presidente de la Sagrada Congregación Benedictina Claustroal (sic) tarraconense. Fue electo Obispo de Vique y Arzobispo de México, que lo renunció; sujeto de señaladas prendas, ziencia, virtud y observancia. Fue diputado de dho. Principado de Cataluña y monje de esta Congregación. Recivió devotissima y humildemente los santos Sacramentos de Penitencia y Extremaunción. Está enterrado en esta Parroquia y Monasterio de Sn. Martín en la Capilla del Sto. Cristo de los Milagros». (6 noviembre 1711.)

El auto de visita, fechado el 13 de agosto de 1712, manifiesta que halló las partidas de difuntos arreglado a lo prevenido por las Sinodales del Arzobispado de Toledo y además advierte que en lo sucesivo se deberían anotar las calles y casas donde vivían los herederos y testamentarios, para que pudieran cumplirse, so pena de excomunión y apercibimiento.

124. Don Manuel Líteres, hijo de don Antonio Líteres y de doña Manuela Sánchez, que vivía en la calle de la Magdalena. Enterróse en San Felipe Neri. (7 julio 1714.)

125. Miguel Hidalgo, hijo de Juan Hidalgo, que vivía en la calle de las Minas. (28 enero 1716.)

126. Don Guillermo Morfi, Mariscal de Campo, cavallero del Orden de Santiago, que vivía en la calle Ancha de San Bernardo, casas de la esposa. Tal vez fuera un ascendiente de aquel músico y académico don Guillermo Morphi, conde de Morphi, que tanto se había interesado por los vihuelistas del siglo XVI y que brilló en la segunda mitad del siglo XIX. (17 octubre 1718.)

En estos años siguen sin aparecer nombres de músicos. Y por un Auto de visita, fechado el 5 de febrero de 1720, ordena que se tome razón de los herederos y testamentarios con toda claridad, «so pena de excomunión maior».

127. Don Francisco Thomás González de Bergara, Presbítero y Maestro, con la siguiente declaración de pobreza : «Si debo más que tengo, no tengo de qué testar». Dispuso que no se le enterrase en caja o en ataúd, sino como al más pobre. Mandó que no se dijesen Misas de cuerpo presente en la Parroquia, ni otra ninguna privada o rezada ni en ella ni fuera de ella, ni que se diesen «clamores» dobles ni sencillos, ni que se pusiesen tampoco tumbas, tarimas, lutos, «blandones ni blandoncillos», ni cera para cuerpo ni altares, y si se pidieren ofrendas, sólo se den dos reales, «porque es más dar dos reales quien no los tiene, que cien ducados el más rico, que puede tener quinientos

mill Ducados». Expuso asimismo que le debían la mitad de los gajes del oficio de contador de los gastos de justicia, obras pías y depósitos del Consejo Real de Castilla. Finalmente, pidió le hicieran sufragios ciertas hermandades a las que pertenecía. Lo singular y excepcionalísimo de esta partida nos ha movido a extractarla con amplitud. (14 mayo 1721.)

128. Don Francisco Basurto, Capellán de S. M. en el Real Monasterio y Capilla de las Sras. Descalzas Reales. Enterróse en este convento. (17 julio 1721.)

129. Don Pedro Martínez Caballero, Organista segundo del Real Convento de la Encarnación, que vivía en la calle de la Sartén. Enterróse en aquel Convento. (15 enero 1722.)

130. Don Francisco Hernández, «Cappelán titular y Mtro. de Capilla de las Sras. del Convento de la Encarnación», que vivía en la calle de la Inquisición. Enterróse en dicho Convento. (24 febrero 1722.)

131. Don Hipólito Nicolás Querubín, Presbítero Músico de la Real Capilla, que vivía en la calle de la Sartén, casas de las Conchas. Enterróse en el Convento de San Jerónimo. (17 marzo 1724.)

132. Don Joseph Soriano, «uno de los Ministriles de las Sras. Descalzas reales», que vivía en casas adjuntas al convento. Enterróse en el mismo. (12 junio 1725.)

133. El Ilmo. Sr. D. Fermín Yanguas Velandia, Canónigo que fue de la Sta. Iglesia de Burgos, Gobernador del Arzobispado de Valencia y Obispo electo de Barcelona. Vivía en la calle de la Magdalena. Enterróse en San Martín, en nicho de la bóveda del Sto. Xrpto de los Milagros». (20 mayo 1726.)

134. Don Josef Candel, «Capp.án Sochantre del Sr. S.n Isidro de esta corte», natural de la Ciudad de Valencia. Vivía en la calle del Olivo, casas de administración. Enterróse en San Martín. (30 noviembre 1726.)

135. Juan Mally, trompeta de la Compañía Flamenca de Guardas de Corps, nacido en París. (17 febrero 1730.)

136. Don Carlos Richard, conocido por Carlos de la Rosa, trompeta de la Compañía Italiana de los Reales Guardias de Corps, natural de Borgoña, Reino de Francia, con domicilio en las casas inmediatas a dicho Cuartel de Guardias. Nombró herederos a cinco hermanos suyos que residían en Francia. Enterróse en San Marcos. (14 febrero 1731.)

137. El Padre Predicador Bernardo González, «hijo del Real Monasterio de Ntra. Sra. de Monserrate de Cathaluña, Prior del anexo de Sn. Ildephonso... Requiescat in pace, amen». (28 agosto 1732.)

138. Doña Theresa Velázquez, mujer que fue de don Francisco de Larraz, músico de la Real Capilla de Su Majestad. Vivía en la calle del Horno de la Mata, Casas de Administración. Nombró heredero a su marido. (13 junio 1733.)

El «Auto de visita» del Vicario general, en fecha 30 de marzo de 1734, encuentra las partidas bien puestas y arregladas a las Constituciones Sinodales.

139. Don Manuel García, Presbítero y Capellán de Altar de las Sras. Descalzas Reales. Nombró heredera a su criada Luisa de Zarza. Enterróse en el Convento de las Descalzas Reales. (26 abril 1737.)

140. «D.n Phelipe Falconi, Maestro de la R.l Capilla de S. M. y nat.l de la Ciudad de Roma e hijo de D.n Matheo Falconi y de D.a Constanza Guiante, ya difuntos; Parroq.no de esta Iglesia, Calle Ancha de San Bern do. Casas de adm.n». Otorgó testamento ante Joachin de Vezerreiro y Quiroga, Escribano real, en 10 de febrero del mismo año. Designó testamentarios a don Servando

Narduche, residente en Roma; al señor Conde de Cogorani, que vivía frente al Hospicio, al Theniente del Regimiento de Frisia, don Miguel Rubira; a don Joseph de Cañizares, que vivía en la Plazuela de Santo Domingo, en casas de don Bernardo de la Vega, y otros señores más, todos ellos «in solidum». Nombró «herederos de los bienes raíces Patrimoniales y no en más», a sus hermanos don Joseph y don Bernabé Falconi. Señaló cien misas; su limosna, a tres reales. Enterróse en el convento del Rosario del Orden de Predicadores de esta Corte, y pagó diez ducados a la iglesia de San Martín. (9 abril 1738.)

141. «Dª Cathalina Gentile muger que fue de Domingo de Escarlate (sic) y natural de la Ciudad de Roma, e hija de D.n Fran.co Gentile y de D.ª María Rosete. Parroq.na de esta Igl.ª, calle Ancha de S.n Bern.do Casas de Administración». Había otorgado poder para testar en compañía de su marido, en 12 de febrero de 1735, «dándoselo el uno al otro», y se nombraron por Testamentarios, y por herederos nombraron a Juan Antonio, Fernando y María Ana Margarita Escarlata (sic), sus hijos legítimos. Murió en el Real Sitio de Aranjuez y se enterró en la Iglesia de la Buena Esperanza de la Villa de Ocaña, «en donde pagó la fábrica». (6 mayo 1739.)

142. Juan Bautista Lionet, trompeta de la Guardia de Corps, natural de Bourganges (Borgoña). (31 diciembre 1740.)

143. Don Ignacio Pérez, Presbítero y Organista del Rey Nuestro Señor. Natural de Guadalajara, hijo de don Sebastián Pérez y de doña Ángela de Acosta. Vivía en la calle de Jacometrezo. Hizo testamento nombrando herederas a dos sobrinas suyas. «Señaló duzientas (sic) Misas, su lim.ª (= limosna) a quatro R.s». Enterróse en San Martín, de secreto, con licencia del señor Teniente Vicario, en la Capilla de Nuestra Señora de Valvanera, y «pagó de rompimiento a la fábrica diez y seis R.s». (12 septiembre 1742.)

144. Don Pedro Gallego, Presbítero y Capellán de las Sras. Descalzas Reales. (13 junio 1744.)

145. «El Doctor don Diego de S.n Mrn» (= San Martín) y Prado, presbítero y doctoral de Sras. de la Encarnación. Natural de Toledo. Enterróse en dicho Convento. (30 enero 1745.)

146. Don Manuel de Parla, Presbítero y Capellán de las Sras. Descalzas Reales. Enterróse en este Real Monasterio. (13 noviembre 1745.)

147. Don Fernando de Torres. Presbítero Capellán de S. M., en la Real Capilla de Sras. Descalzas. Natural de Madrid. Nombró herederos a los capellanes del mismo convento, don Francisco López y don José Morales. (26 abril 1746.)

148. Don Francisco Therán, Presbítero y Capellán de las Señoras de la Encarnación. Natural de Aguilar de Campóo. (20 junio 1746.)

149. Un individuo que nombró por herederos a otros dos que «ambos asisten en la Tahona de las Sras. Descalzas». (19 septiembre 1746.)

150. «D. Joseph Líteres, de estado soltero y natural de esta Villa, hijo de don Antonio Líteres y de doña Manuela Sánchez de Aguiar, ya difuntos». Vivía en la calle de la Estrella, casas de administración. Otorgó declaración de pobre el mismo día de su defunción, nombrando heredero a su dicho padre. Enterróse en San Martín, de secreto, y pagó a la fábrica nueve ducados. (26 septiembre 1746.)

151. Don Antonio Líteres Carrión, marido que fue en primeras nupcias de doña Manuela Sánchez de Aguiar, y de segundas lo era de doña Luisa Montalbo. Vivía en la calle de Jacome Trenzo (sic), casas del Convento de Caballero de Gracia. Designó testamentarios a su mujer, a sus hijos don Joseph y don Antonio y otros más, todos in solidum. Nombró herederos a dichos dos hijos y a su hija doña María de la Concepción Líteres. «Señaló ciento y cinquenta misas su limosna a 3 R.s». Enterróse en San Martín, de secreto, y pagó a la fábrica diez y seis ducados. (18 enero 1747.)

152. Doña María Isidra de la Fuente, mujer que fue de don Bernardo Alberich. «Músico de la Capilla de S. M.». En 1737 había hecho poder para testar en compañía de su marido, nombrando heredero a su hijo legítimo don Bernardo Alberich. (16 mayo 1748.)

153. Don Jazinto Abendea, Presbítero y maestro de Gramática del Real Colegio de S. M. de los Niños Cantores. Falleció en la calle de Leganitos, «Casas Colegio del Rey». (15 septiembre 1748.)

154. Una señora que en primeras nupcias había sido mujer de un Mayordomo de las Descalzas Reales, y ahora dejó viudo a su esposo, que era el actual mayordomo de las mismas Descalzas, nombrando a este último heredero de todos los muebles, como también de la raíz. (25 diciembre 1748.)

155. Don Gregorio Fernández de la Cuerda, «Músico Clarín de la R.ª Capilla de S. M.». Natural de Toledo. Vivía en la calle de la Manzana, casas del Convento de San Joaquín, al cual dejó heredero universal de sus bienes. Enterróse en dicho Convento. (2 octubre 1749.)

156. Doña María Baptista de la Chica, viuda de don Jaime Marqués. Había otorgado testamento en compañía de su marido el 3 de marzo de 1723, nombrando ambos por testamentarios a dos Capellanes de las Descalzas Reales, llamados don Francisco y don Miguel Piquer, en unión de otros señores más. (2 octubre 1749.)

157. Don Simón Sanz, Presbítero y Capellán de las Descalzas Reales. En 22 de marzo de 1745 había otorgado testamento nombrando testamentarios in solidum a los capellanes de dicho convento, don Fernando de Torres, don Francisco López, don Manuel de Arias y don Joseph Elías. Instituyó herederos a los Santos Lugares de Jerusalem; si éstos no admitiesen, a los padres Redemptores, y si tampoco éstos, al Hospital de la Orden Tercera de esta Corte. Señaló 200 misas a tres reales, y en una memoria del año de su defunción, mandó se dijesen otras cien misas a tres reales, por las ánimas del Purgatorio. (16 septiembre 1750.)

158. Don Antonio Paulo Montañana, Músico de Cámara de S. M. Nació en Venecia. Vivía en la calle de los Preciados. Era viudo. Puso por testamentario, entre otros, a su compañero don Domingo Porreti, que vivía en la calle del León, Casas de Administración, y nombró heredera a su hija legítima Dominga Montañana. (7 enero 1751.)

159. Don Antonio Rodil, Clarinero de las Reales Guardias de Corps de la tercera Compañía. Natural de Calatayud. Estaba casado con doña Eugenia Araujo y vivía en la calle del Escorial. (25 enero 1951.)

160. El músico de la Real Capilla, Antonio Villazón, natural de Santa María de Rivadeo (Asturias). Estaba casado con doña Francisca de Castro. Vivía en la Plazuela de la Encarnación. Nombró herederos sus cinco hijos legítimos Jgsé, Antonio, Pedro, Cayetano y María Gregoria. (17 febrero 1751.)

161. Don Miguel Godro «Maestro de Danza de los Reyes nuestro Señores», viudo de doña María Magdalena Carier, natural de París e hijo de don Carlos Godro. Otorgó testamento en 28 de julio de 1750, nombrando cuatro testamentarios in solidum, uno de los cuales era «Don Francisco Corseli (sic), Mro de la R.ª Capilla de su Magestad», con domicilio en la calle de Leganitos, Colegio del Rey. Habiendo pasado a la ciudad de Bayona, murió en ella, dejando tres hijos. (15 febrero 1751.)

162. Don Juan del Portal, viudo de doña García, músico de la Real Capilla del Convento de las Señoras de la Encarnación, «natural de la villa de Valdeolivas, digo de esta Corte». Vivía en la calle Ancha de San Bernardo, Casas del Rosario. Enterróse en la Encarnación». (20 febrero 1751.)

163. El músico don Raymundo Palaudurias, soltero, natural de la villa de Caldas de Mon-

buy (sic), en Cathaluña. Vivía en la calle de Corredera Alta, y dejó heredera a su madre. (18 mayo 1751.)

164. El Dr. D. Juan Herrero, Médico de Cámara de Su Majestad y del Real Convento de las Sras. Descalzas Reales. Enterróse en este Convento. (6 junio 1751.)

165. Don Manuel Santín y Estrada, «Presbytero Sachristan Mayor del R.l Convento de las Señoras Descalzas». Enterróse en este Convento. (2 agosto 1751.)

166. Don Manuel Antón Corracho, Presbítero Capellán del Real Convento de las Sras. de la Encarnación. (14 septiembre 1752.)

167. Don Juan Manuel de la Serna, Portero Mayor del Convento de las Descalzas. Se enterró en dicho Convento. (24 noviembre 1752.)

168. Don Andrés Alvarez, Presbítero, Capellán del Real Convento de las Sras. de la Encarnación. Natural de Bustillo. Enterróse en dicho Convento. (19 diciembre 1752.)

169. Don Phelipe Martín, Presbítero, Capellán de Su Majestad y Organista mayor del Real Convento de las Sras. de la Encarnación. Natural de Rubielos (Obispado de Teruel). Hijo de don Phelipe Martín y doña Margarita Arensa, ya difuntos. Vivía en la Plazuela de Santo Domingo, casas de la Santa Iglesia de Toledo. Enterróse en dicho Real Convento. (23 octubre 1753.)

170. Don Francisco López, Presbítero Capellán de Su Majestad en el Real Convento de las Sras. Descalzas. Testamentarios don Juan Valentín del Pulgar y Torrego, don Manuel Arias y don Eugenio Thexero, Presbíteros, Capellanes de dicho convento, donde fue enterrado. Nombró heredera a «Ana Escamilla, su Ama». (8 diciembre 1753.)

171. Don Francisco Téllez, Presbítero, Capellán asalariado por Su Majestad en su Monasterio de Sras. Religiosas Franciscas Descalzas de esta corte. Natural de Saldaña. Enterróse en aquel Monasterio. (26 abril 1754.)

172. Don Manuel Fernández Argüello, Presbítero, Capellán de las Sras. Descalzas. Enterróse en dicho convento. (4 abril 1755.)

173. Don Juan Pla, marido que fue de doña Isabel Ferrusola y natural de la ciudad de Balaguer, obispado de Urgel. Vivía en la calle del Desengaño. Nombró herederos a sus hijos don Juan, doña Antonia, don Manuel, don Joseph, don Gaspar y P. Francisco Pla. (3 octubre 1755.)

174. Doña Antonia Pla, mujer que fue de don Francisco Pedro Calderón, e hija de don Juan Pla y doña Isabel Agustín Ferrusola. (10 enero 1756.)

175. Don Francisco Joseph Fleuró, «Violón de la Real Capilla de su Magestad». Vivía en la calle de Leganitos. Enterróse en el Campo Santo de la Buena Dicha, por devoción. (28 febrero 1756.)

176. Don Sebastián Ramón de Albero y Añaños, Organista Principal de la Real Capilla de S. M., marido que fue de doña María Angela de la Calle y Alonso. Natural de la Villa del Roncal (Reino de Navarra), hijo de don Antonio Albero y doña Francisca Añaños, difuntos. Vivía en la calle de los Preciados, casas del Marqués de Quintana. Otorgó poder para testar en compañía de su mujer, en el año 1748, nombrando herederos a los hijos que tuviese durante su matrimonio, y no teniéndolos se instituiría el uno al otro. (30 marzo 1756.)

177. Don Domingo Scarlatti. Vivía en la calle de Leganitos, Casas de Administración. Enterróse, de secreto, en el convento de San Norberto de esta corte. Nicolás A. Solar Quintes ha publicado en *Anuario Musical* (1949) el testamento que aquel insigne artista había otorgado ocho días antes de su fallecimiento, acaecido el 23 de julio de 1757, según consta en la partida de defunción de la iglesia de San Martín.

178. Doña María Scarlati (sic), soltera, natural de esta Corte, hija de don Domingo Escarlati (sic), Caballero del Orden de Santiago, y de doña Cathalina Gentili. Era Colegiala en el Real

Colegio de Niñas de Monterrey y se enterró en la iglesia de San Marcos, anexa de la de San Martín. (25 enero 1758.)

179. Don Francisco Zayas, «Violín de la Real Capilla de Su Magestad», natural de la Villa de Berlanga. Fue marido de doña Engracia Florines. Vivía en la Plazuela de Santo Domingo, casas de Garnica. Nombró herederos a sus cinco hijos Gregorio, José, Felipe, Francisco y María. (7 abril 1658.)

180. Don Francisco Manalt, de estado soltero, aunque tratado y próximo a casarse con doña María Francia de Dueñas, y natural de la ciudad de Barcelona». Era hijo de don Cristóbal Manalt y doña María Calafell, difuntos. Vivía en la calle de la Buenavista. Había otorgado testamento dos días antes de su defunción, nombrando por testamentarios a don Gabriel Terri y a don Juan Busquets y por heredera a la citada doña María Francisca de Dueñas, su futura esposa, y a doña Theresa Palmet y Manalt (sic), su hermana residente en Barcelona. Enterróse en San Martín, de secreto, con licencia del señor Vicario. (16 enero 1759.)

181. Doña Francisca Courselli (sic), de estado soltera, natural de esta Corte e hija de don Francisco Courselli, Maestro de la Real Capilla de S. M., y de doña Carolina Bovlay. Vivía en la calle de Leganitos, casas del Collegio (sic) de Niños Cantores del Rey. (18 enero 1759.)

182. Un feligrés, de nombre don Marcos, dejó «hipotecadas y grabadas (sic) dos casas al seguro de una Missa cantada que se ha de celebrar perpetuamente en cada año en la Iglesia de San Ildefonso, su limosna 24 r.^{s} de v^{n}.», y otra Misa, también cantada, con la misma limosna, en la iglesia de San Pedro; ambas en el día de San Marcos. (6 noviembre 1759).

183. Don Joseph de Morales, Presbítero, Capellán de S. M. en el Real Monasterio y Capilla de las Sras. Descalzas Reales de esta Corte. En testamento, otorgado el 14 de julio de 1751, había nombrado a varios Presbíteros Capellanes del mismo Monasterio, siendo uno de ellos don Joseph Elías. (29 abril 1761.)

184. Don Joaquín Jph. Dacorta, que había otorgado poder para testar a favor de su mujer, el 5 de mayo de 1757, designó los siguientes testamentarios: «don Carlos Brosqui, farinelo»; don Domingo Porretti, que vivía en la calle del León, y don Francisco Osorio, que vivía en la calle de la Puebla, «Casas del Collegio (sic) de Niños Cantores del Rey». (31 enero 1762.)

185. Don Diego Bravo, furriel de la Real Capilla de S. M. Después de otorgar poder para testar en 7 de mayo de 1752, otorgó una declaración notarial, añadiendo por testamentarios, entre otros, a don Francisco Osorio, que vivía en la calle de la Puebla, «accesorias al Colegio de Niños Cantores». (9 febrero 1762.)

186. Curiosa partida de defunción, que dice textualmente: «Dn. Joseph Toledo, de estado soltero, Músico de profesión, sin estar agregado a Capilla alguna de esta Corte. Parroquiano de esta Iglesia. Calle vaja de la Madera, casas que havita Dn. Isidro Castellanos. Se lo halló difunto en una guardilla de la misma casa en el día 8 de Sep.^{re} de mil setecientos sesenta y dos, de cuya muerte se dio aviso al Sr. Dn. Antonio de Sesma del Consejo de S. M., su Alcalde de Casa y Corte, y por testimonio de Joseph Celestino Alvarez, es.^{no} (= escribano) R.^{l} y Oficial de los de Num.^{o} de la Sala del Crimen de Sres. Alcaldes, se practicaron varias diligencias, de las que consta haber fallecido de una postema interior; y que los cortos trastos y vestidos viejos que havía en la mencionada Guardilla eran de corto valor. Y con licencia del Sr. Vicario fue enterrado en el Campo s.^{to} de la Buena dha. a expensas de esta parroquia». (3 septiembre 1762.)

187. Doña Luisa Montalvo, viuda de don Antonio de Líteres. Nombró por heredero a su hijo don Antonio de Líteres. (25 setiembre 1762.)

188. Doña María Bárbara Scarlati, Mujer que fue de don Eugenio Cachurro de Zea, Oficial en la Contaduría principal de la Distribución de la Real Hacienda e hijo de don Domingo

Escarlati, Cavallero del Orden de Santiago, difunto, y de doña Anastasia Ximénez Macarti, parroquiana de la Iglesia de San Martín. Vivía en la calle Ancha de San Bernardo, Casas de Administración. Había testado en compañía de su marido el 17 de julio de 1762, dejando herederos a los hijos que tuviese durante su matrimonio, y no teniéndolos sería su madre heredera de la tercera parte de los bienes, y lo sería su marido en lo demás que le era permitido según derecho. (5 diciembre 1763.)

189. Don Ignacio Alvaro, «Clarinero de la Regalada del Rey ntro. Sr.», que vivía en la calle del Thesoro. (14 marzo 1765.)

190. «Don Luis Missón, Músico de la R.l Capilla del Rey ntro. Sr., Marido que fue de doña Gracia Zamora, Parroquiano de esta Iglesia, calle del Desengaño, Casas de Administración». Había otorgado testamento en 20 de abril de 1757, en compañía de su citada mujer, «señalando por el Anima de cada uno cincuenta Missas su limosna a tres r.s». Nombraron herederos a los hijos que tuvieren, y de no tenerlos nombró el otorgante por heredera a doña Manuela Ferreyras, su Madre, y en el caso de haber fallecido ésta, le heredaría su mujer. Enterróse en San Martín. (13 febrero 1766.)

191. «Don Manuel Pla, de estado soltero, natural de la Villa de Torquemada e hijo de don Juan Bap.ta Pla y doña Isabel Forrasola, Parroquiano de esta Iglesia, Calle del Varco, casas de son Domingo Ortiz de la Riva. Murió ab intestato y sin poder recibir los Stos. Sacramentos... Hera Músico Obue (sic) de la Capilla de las Sras. Descalzas R.s y de las R.s Guardias Españolas. Deja Madre y tres hermanos. Enterróse en esta Parroquial de San Martín». (13 septiembre 1866.)

192. «Don Francisco Torner, Músico del Excmo. Sr. Duque de Osuna, de estado soltero, y natural de Villafranca del Panadés, en Cathaluña, hijo de don Jayme Torner, difunto, y d.a María Gracés. Vivía en la calle de la Salud, Casas de Administración». Fueron testamentarios el P.e fray Joseph Flores, Carmelita calzado, y «don Salvador Rexach y don Pablo Font, Músicos de dicho Excmo. Señor.», y nombró por heredera a su madre. Enterróse, de secreto, en San Martín. (25 julio 1767.)

193. Don Francisco Lensi, «Músico de la R.l. Capilla de S. M.», soltero. Vivía en la calle de la Abada, casas de Administración. «Haviendo pasado a tomar las Aguas de Sacedón, murió en la Villa de Cañaverusalas. Enterróse en aquella Parroquial». (10 agosto 1667.)

194. Don Joseph María Canovay, Presbítero, Músico de la Real Capilla de S. M., Natural de Florencia. Vivía en la calle de la Estrella, Casas de Administración. En 4 de octubre de 1767 otorgó poder para testar a favor de varias personas, entre ellas «don Fran.co Courselli (sic), Maestro de dicha Real Capilla y don Francisco Osorio, Puntador de ella», y nombró por testamentarios y herederos fideicomisarios sus apoderados. Enterróse en San Martín. (30 octubre 1767.)

195. Doña Josefa del Oyo, mujer que fue de don Bernardino Jph. Lucholi, «Músico de la Real Capilla de S. M.». El y su mujer se habían nombrado testamentarios en unión del Músico de dicha Real Capilla don Joseph Galicano. (28 mayo 1768.)

196. Don Bernardino Joseph Lucholi, Músico de la Real Capilla, viudo de doña Josefa del Oyo. Había nacido en Roma y vivía en la calle de San Buenaventura. Tenía cinco hijos. Enterróse en el anexo de San Marcos. (6 octubre 1768.)

197. Doña María Martínez, mujer que fué de don Manuel Fernández, Músico de la Real Capilla. Vivía en la «calle de los Preciados, casas de la Sacramental de esta Iglesia». (29 agosto 1769.)

198. Don Joseph Pérez de la Torre, «Músico Tenor de la R.l Capilla», casado con doña Juana Estefanía Garrofani, natural de Córdoba. Vivía en la calle del Olivo, casas de la Soledad. «Habiendo pasado a tomar ayres a dha. Ciudad de Córdova», otorgó testamento el 28 de noviembre,

nombrando por testamentarios a su mujer y a don Juan Manuel Gaytan, maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Córdoba, e instituyó heredera a su mujer. Enterróse en la catedral de Córdoba. (1 diciembre 1769.)

199. Don Juan de Orri, «Músico violón de la R.[l] Capilla de S. Mag., natural de la Villa de Olet (sic), Principado de Cathaluña», hijo de don Pedro de Orri y doña Magdalena Terradas, difuntos. Vivía en la «calle de la Estrella, casas número octavo». Nombró testamentarios a su mujer y a «don Joseph Peñalosa y don Antonio Villazón, de la misma Capilla». Enterróse en San Martín, de secreto. (16 junio 1770.)

200. Don Luis Kelperk, «timbalero del Real Cuerpo de Guardias de Corps en la Compañía Italiana». Natural de Bruselas, en los Estados de Flandes. Era viudo con tres hijos. (6 noviembre 1770.)

201. Doña Teresa Marnara y Coradini, viuda de don Francisco Coradini (¿el operista?). Natural de Roma. Vivía en «Corredera de San Pablo, casas num.º quarto». Enterróse en San Martín. (5 enero 1771.)

202. Don Joseph Bach, «Organista primero de la Capilla de las Descalzas Reales», marido que fue de doña Jerónima Marcos, hijo de don Joseph Bach y de doña Jerónima Baca Juanetas (difuntos), naturales de la villa de Elot (sic). Vivía en la calle de la Sartén, casas de Memorias. Otorgó testamento, en compañía de su mujer, el 2 de octubre de 1770, designando testamentarios a «don Manuel Menzia, Mro. de la Capilla de dchas Sras. Descalzas» y a su hijo, y nombrando heredero don Joseph Benito Bach y a otro. (23 enero 1771.)

203. Don Joseph Galicani, «Músico Contralto de la R.[l] Capilla», en testamento de 18 de febrero de 1771, designó testamentarios a don Francisco Courcelle, Maestro de Capilla de Su Majestad; don Gabriel Terri, su primer violín, y don Manuel Lucholi, que vivía en el domicilio de aquél, calle de San Buenaventura, casas del Príncipe Pío. Nombró herederas a dos sobrinas suyas que vivían en la ciudad de Foligimo (Estados Pontificios). (30 agosto 1771.)

204. Don Manuel Fernández, Músico de la Real Capilla, que vivía en la calle de los Preciados, casas de la Sacramental de la parroquia de San Martín. (10 diciembre 1771.)

205. Doña Josepha Minguet, Viuda de don Nicolás Enez (sic, ¿Enríquez?), natural de esta corte, hija de don Pablo Minguet (¿el maestro de danza, grabador y editor?). Vivía en la calle de la Abada, y nombró heredero a su padre en testamento de 5 de octubre de 1772. (15 octubre 1772.)

206. Don José Moreno Polo, Presbítero de la Real Capilla de S. M., natural del lugar de la Hoz (Arzobispado de Zaragoza), hijo de don Juan Moreno y doña Inés Polo, difuntos. Vivía en Plazuela de Santo Domingo, Casas de don Juan Albistequi. Había otorgado testamento en 18 de marzo de 1772, señalando doscientas misas su limosna, a tres reales, y declarando que dejaría una memoria firmada de su puño y letra para que se cumpliese. Entre los testamentarios, don Francisco Osorio y don Juan Sessé. Nombró herederos a tres hermanos suyos que vivían en dicho lugar de la Hoz. Enterróse en San Martín, de secreto. (23 septiembre 1774.)

207. Don Justino Cantero, Músico de la Real Capilla de S. M., natural de Arcos de la Sierra (Obispado de Cuenca). Vivía en la calle de la Sartén y otorgó declaración de pobre. (14 enero 1775.)

208. Doña María Antonia Terri, soltera, Colegiala del Real Colegio de San Antonio, natural de Madrid. Hija de Gabriel Terri y de María Valenzuela, difuntos. (21 noviembre 1775.)

209. Don Juan López Ximénez, «Músico Obue de la R.[l] Capilla de S. M.». Natural de Elche. Vivía en la calle de la Madera, casas de Administración. Entre sus testamentarios figura el violín de dicha Real Capilla, don Francisco Guerra. (22 enero 1777.)

210. Don Esteban Bruneti, marido que fue de doña Vitoria (sic) Perusini, natural de la

ciudad de Fano (Estado romano). Vivía en la calle de Molino de Viento, n.º 8. «Por heredero ynstituyó a Dn. Cayetano Bruneti, su hijo legítimo». (23 enero 1777.)

211. Doña María Fernández de Castro, viuda de primeras nupcias de don Pedro Peralta, arpista que fue de la Capilla Real, y de segundas, de un «Contador de Navío, que fue de la Real Armada de S. M.». Dejó herederos a dos hijos habidos del primer matrimonio. (9 abril 1777.)

212. Doña Lorenza Cuéllar, mujer que fue de don Antonio Escarlati (sic). Vivía en la calle de Leganitos. (21 julio 1777.)

213. Don Francisco Simón Guerra, «Músico Violín de la Real Capilla de S. M.», que vivía en la calle de la Verónica, n.º 14. Entre sus testamentarios el «Apuntador» de dicha Real Capilla don Francisco Osorio y los músicos de la misma don Salvador Rexach y don Antonio Villazón. (1 agosto 1777.)

214. Don Juan Canaut, «Clarinero de la Real Regalada de S. M.», natural de Praga. (17 marzo 1778.)

215. Don Francisco Courcelle, «Maestro de Capilla de la R.[l] de S. M.», marido que fue de doña Carolina Labaulai. Vivía en la «calle de Leganitos, Casa de los Niños Cantores». Otorgó testamento en 19 de noviembre de 1768, en el que señaló cien misas rezadas a cuatro reales, nombrando testamentarios a sus hermanos don Joseph y don Math.[s], que vivían en dicha casa, al P. Phelipe Otero del Orden de Premostatenses y a «don Antonio Rodrig.[z] de Yta». Instituyó por herederas a sus dos hijas legítimas, doña Josefa y doña Teresa, y a su esposa. No pudo recibir los Santos Sacramentos. Enterróse en San Martín, de secreto. (3 abril 1778.)

216. Don Joseph de Osorio, soltero, natural de esta corte, hijo de don Francisco Osorio y doña María Muñoz, calle de la Puebla, n.º 37. (27 julio 1778.)

El visitador de los libros parroquiales declara, en la visita del año 1779, que halló las partidas «diminutas y poco conformes a lo prevenido sobre su extensión y claridad. En la forma como se anotan puede dudarse de la fee (sic) que merecen..., quedando sólo en el concepto de una simple nota...»

217. Doña Onorata Carolina María de Labulé, viuda de terceras nupcias de don Francisco Courcelle, «maestro que fue de la Real Capilla de S. M.». Vivía en la calle del Rosal, n.º 5. En testamento de 18 de febrero de 1779 señaló cien Misas rezadas con limosna de tres reales. Entre los testamentarios aparece el Sacristán Mayor del Real Monasterio de la Encarnación, presbítero don Manuel González. Nombró herederos a dos hijos legítimos de sus segundas nupcias, apellidados Diaberguer, y a las dos hijas de sus terceras nupcias doña María Ther.[sa] Luysa y doña Josepha Juana Courcelle. Enterróse en San Martín, de secreto. (18 marzo 1780.)

218. Don Joseph Courcelle, natural de Plasencia en Lombardía, hijo de don Carlos Courcelle y doña Juana Medard, difuntos. Casado con doña Laura Inés Plata, con domicilio en la calle de Leganitos, casas de dicha su mujer. (31 marzo 1780.)

219. Don Pedro Villazón, soltero, hijo de don Antonio Villazón. (16 abril 1780.)

220. Don Manuel Lucholi, casado, hijo de don Bernardino Joseph Lucholi. Vivía en la calle de Leganitos, 16. (14 agosto 1780.)

221. Don Salvador Rexach, «Músico de la Real Capilla de S. M.», marido que fue de doña Jacinta Feliu, natural de Barcelona, hijo de don Pablo Rexach y doña Narcisa Sant. Otorgó testamento el 13 de abril, nombrando testamentarios y herederos a sus hijos doña Francisca Jacinta y don Francisco Rexach. «Habiendo pasado a tomar aguas a la villa de Trillo», murió allí, siendo enterrado en la parroquia de dicha Villa. (1 septiembre 1780.)

222. Doña Francisca de Castro, viuda de don Antonio Villazón. Calle de Leganitos, 8. Herederos, sus cuatro hijos legítimos. (2 diciembre 1781.)

223. Don Ignacio Albano, «Clarinero de la Regalada de S. M.». Natural de Nápoles. «Murió sin testar ni poder recibir los Santos Sacramentos». De orden del Alcalde de Barrio se practicaron varias diligencias de las que resultó ser pobre. (10 febrero 1782.)

224. Doña Lorenza Robles, mujer que fue de don Fernando Escarlati. Vivía en la calle de Leganitos, casa de los Premostatenses. Nombró herederos a dos hijos legítimos, doña María Antonia y don Francisco Escarlati. (13 febrero 1782.)

225. Don Juan Galán, «Teniente Sochantre de la Real Capilla». (22 julio 1782.)

226. Don Francisco León, «Músico de la Real Capilla de S. M.», natural de Alicante. Vivía en la calle del Barco, n.º 7. Otorgó declaración de pobre. (16 enero 1785.)

227. Don Joseph Oliberas. Presbítero, Capellán de las Descalzas. (6 abril 1785.)

228. Don Francisco Gutiérrez Urraca, «Presbítero, Capellán Titular del Convento de Señoras Religiosas de la Encarnación», natural de la villa de Mochales (Obispado de Sigüenza). Enterróse en dicho Convento. (5 enero 1786.)

229. Don Jerónimo Bocca, «Músico Trompa», natural de la villa de Herrera (Arzobispado de Sevilla). Era pobre de solemnidad, con cuatro hijos. Vivía en la calle de San Roque, Casas de Administración. (25 junio 1787.)

230. Don Joseph Pastor, «Músico de la Capilla Real de S. M.», natural de Peñaranda de Duero. Señaló cien misas a tres reales. (17 octubre 1787.)

231. Don Manuel Martínez, «Maestro de Capilla de la Ciudad de Alcalá de Henares», casado. Otorgó declaración de pobre e instituyó heredera a su hija legítima. (5 noviembre 1787.)

232. Don Joseph Zurita, «Presbítero Capellán, de Altar de las Sras. Descalzas Reales». Vivía en la Plazuela y casas de dichas Señoras. Dejó por herederos a dos hermanos suyos y se enterró en aquel convento. (29 diciembre 1787.)

233. Doña Manuela Josefa de los Ríos, hija de Felipe de los Ríos, «músico violín de la Real Capilla». (18 julio 1788.)

234. Don Leandro Fontaneti, «de ejercicio Músico», natural de la ciudad de Berna, en Venecia, hijo del Conde Domingo y de Leotilde Tumenmance. Otorgó declaración de pobre y nombró heredero a don Francisco María Dileo, «en cuia (sic) compañía se hallava». (2 diciembre 1788.)

235. Doña Antonia Rebollo, mujer que fue de don Pedro Líteres. Vivía en la calle de la Puebla, frente a las monjas de Alarcón. (22 julio 1789.)

236. Don Antonio Villazón, soltero, natural de esta corte, hijo de Antonio Villazón y de Francisca Castro, difuntos. (8 noviembre 1789.)

237. Don Luis de Coeur, marido de doña Theresa Courcelle, natural de esta corte. Vivía en la calle de Leganitos, casas de Administración. Nombró heredera a su hija legítima doña María Luisa de Coeur. (30 mayo 1790.)

238. Don Antonio Henríquez, «Músico de las Reales Guardias de Infantería Española». Vivía en la calle de Álamo. (13 octubre 1790.)

239. Don Narciso Izquierdo y González, Capellán de las Sras. Descalzas Reales. Natural de Piedra Labes. Enterrado en aquel Monasterio. (17 febrero 1791.)

240. El Doctor don Joseph Jordán, Presbítero, Doctoral de la Real Capilla de Señoras de la Encarnación. Natural de Huesca. (3 febrero 1792.)

241. Don Vicente de Enche, Presbítero, «uno de los Capellanes de Altar de las Sras. Descalzas Reales». Enterróse en este Monasterio. (13 febrero 1792.)

242. Don Sebastián Thomás, «Capellán titular y Maestro de Capilla de la Real Iglesia

y Monasterio de Señoras de la Encarnación». Vivía en la calle de Capellanes, Casa Real de la Misericordia. Enterróse en aquel Monasterio. (20 noviembre 1792.)

243. Don Leandro Josef de Busco, Presbítero, Maestro de Ceremonias del Real Monasterio de Sras. Descalzas. (21 enero 1793.)

244. Don Francisco Bruno Álvarez, Presbítero, Capellán en el Convento de las Descalzas. (7 abril 1793.)

245. Don Narciso Alonso, «Músico de la Real Capilla de S. M.», natural de la villa de Barajas, de este Arzobispado. Vivía en la calle del Pozo. (23 abril 1793.)

246. Don Francisco Valentín Ginés, Capellán de Altar en el Monasterio de las Descalzas Reales, donde fue enterrado. (17 mayo 1793.)

247. Don Vicente de Ibarrola, Presbítero, «uno de los Capellanes del Monasterio de las Descalzas Reales». Vivía en la calle de Capellanes, casas de Memorias. (11 agosto 1793.)

248. Don Ventura Erraiz, Capellán del Real Convento de la Encarnación. (28 enero 1794.)

249. Don Francisco Martín de Yangües, Capellán de la Real Capilla. (1 marzo 1794.)

250. Don Matías de Roncán, Capellán titular del Monasterio de las Descalzas. (18 mayo 1794.)

251. Don Fernando Scarlati, viudo de doña María Lorenza Robles, natural de Sevilla, hijo de don Domingo Escarlati y doña Catalina Gentili. Vivía en la calle de Leganitos, n.º 13. Tenía dos hijos legítimos, llamados don Francisco y doña Antonia. (20 septiembre 1794.)

252. Don Francisco Landini, «Primer Violín de la Real Capilla de S. M.», viudo. Natural de la ciudad de Volonia (sic), Estados del Papa. Vivía en la calle de la Luna. «Casas que sirven de Lonja». Nombró, entre otros testamentarios, a don Josef de Zayas. Dejó herederas a sus dos hijas María Luisa y María Teresa. (1 noviembre 1794.)

253. Don Manuel Díaz, Presbítero, Capellán Titular del Real Convento de Sras. de la Encarnación. Vivía en la «calle de la Puebla a Mira el río, Casa de las Ánimas». Testamentarios, entre otros, el Capellán de Altar de las Descalzas don Gabriel Albarrán y el «Músico violón de la Real Capilla», don Josef de Zayas. (1 febrero 1796.)

254. Don Manuel Carvajo, Presbítero, Capellán de Altar en el Real Monasterio de Sras. Franciscas Descalzas. (22 febrero 1796.)

255. Don Juan Bautista Mathías, Capellán titular de las Sras. Descalzas Reales. Hizo declaración de pobre. (23 febrero 1796.)

256. Don Antonio Sanz, Capellán Titular del Real Convento de la Encarnación. (10 marzo 1796.)

257. Doña Joaquina Bocherini (sic), soltera «de hedad de veinticinco años, poco más o menos», natural de esta Corte, hija de legítimo matrimonio de don Luis Bocherini y doña María Clementina Peliche y Martínez, «el padre, natural de la ciudad y Arzobispado de Luca, en Toscana, y su madre, natural de la ciudad de Roma». Estaba bajo la patria potestad de su padre y vivía en la calle Alta de la Madera. (8 mayo 1796.)

258. Don Miguel Pérez Suárez, Contador del Monasterio de las Sras. Descalzas Reales. Vivía en la calle de los Capellanes. (9 septiembre 1796.)

259. Don Francisco Mestres, «Músico obue de la Real Capilla de S. M.», natural de la villa de Visval (sic, por «Bisbal»), obispado de Gerona. Vivía en la calle del Desengaño, n.º 3. Dejó por heredera a su Alma. (5 diciembre 1796.)

260. Don Juan Pulgar, Presbítero, Capellán Decano titular de las Sras. Descalzas Reales. Natural de Jaén. Enterróse en el convento. (15 setiembre 1797.)

261. Doña María Luisa Coeur, «de veinticinco años, poco más o menos», soltera, natural

de Madrid, hija de don Luis Coeur y doña Theresa Courcelle. Vivía en la calle de Leganitos, 6. (22 octubre 1797.)

262. Doña María Monjui, «muger que fue de don Pablo del Moral» (¿el compositor?). Vivía en la calle de Labada (sic, por «la Abada»), n.º 1. (24 octubre 1797.)

263. Don Josef Marcos Encavo, «Colegial en el Real Colegio de Cantores de S. M.», de doce años poco más o menos. Murió en dicho Colegio sin poder recibir los Santos Sacramentos. (15 abril 1798.)

264. Don Miguel de López y Sanz, «Músico de la Real Capilla». Natural de Castejón de Nares, Obispado de Sigüenza. Vivía en la calle de Miralrío, n.º 1. (17 octubre 1798.)

265. Doña Isavel Piancochini, mujer que fue de don Conrado Appenzellen, músico de las Reales Guardias Españolas. Natural de Livorna, Toscana, Obispado de Pisa. (27 noviembre 1798.)

266. Doña Luisa Surace, mujer que fue de don Joaquín Isnar, «Músico de la Real Capilla de S. M.». Calle Valverde, 42. (28 noviembre 1798.)

267. Don Matheo Soler, «Músico de la Real Capilla de S. M.», marido de doña Agustina Retamar. Natural de la villa de Martorel (sic), Obispado de Barcelona. Calle del Horno de la Mata, 18. En 15 de febrero de 1795 había otorgado poder para testar, en compañía de su mujer, señalando cada uno «24 misas su limosna, a quatro reales», y nombrando por testamentarios a don Antonio Ugena, Maestro de dicha Real Capilla, y don Francisco Pérez, «capp.n de altar en la misma». Enterróse en San Marcos. (3 noviembre 1799.)

268. Don Marcos Sanz, Presbítero, Capp.n de la Encarnación. Vivía en la calle de Torija, n.º 25. (14 diciembre 1799.)

269. Doña María Teresa Zayas, soltera, hija de don Francisco Zayas y doña Engracia Florines, ya difuntos. Calle del Carbón, 6. Nombró heredero a su hermano don Josef Zayas. (16 octubre 1800.)

270. Don Jorge Bosch de Beri, Ugier de Cámara de S. M., viudo de doña Manuela Lidón, natural de la ciudad de Palma, capital de Mallorca, hijo de don Mateo Bosch y doña María Bernat de Veri, difuntos. Vivía en la calle del Aguiluz, casa nueva. Entre sus testamentarios figuraba don Josef Lidón, maestro de la Real Capilla de S. M. (2 diciembre 1800.)

271. Doña María Josefa Buvardi y Lavat, viuda de don Vicente Adán. Natural de Madrid. «Calle Alta de la Madera, casa sin número, pasadas las cocheras de Velgida, frente del número veinte y dos». (23 enero 1801.)

272. Don Juan Sessé, «organista segundo de la Real Capilla de S. M.», viudo de doña María Antonia de la Llana. Natural de la Villa de Calanda, Arzobispado de Zaragoza. Vivía en la calle del Olivo, 19. Nombró testamentarios a don Basilio y don Josef Sessé, hijos legítimos de sus primeras nupcias, y herederos a estos dos y a los hijos de su segunda mujer. (17 marzo 1801.)

273. Don Felipe de los Ríos, «Músico de la Real Capilla de S. M.». Natural de Sevilla, casado. Vivía en la calle del Horno de la Mata, casas de Administración. Entre los testamentarios, el capellán de la Real Capilla, don Pablo Blasco. (17 agosto 1801.)

274. Doña María Angela Compañ, mujer de don Pablo Vidal. Natural de Barcelona. Vivía en la calle de Leganitos, «Casa del Ataúd». Nombró herederos a sus siete hijos legítimos. (28 septiembre 1801.)

275. Don Nicolás Masiello, «Músico de la Real Capilla». Natural de Malfi, provincia de Visilicata, Reino de Nápoles. Vivía en la calle de Jesús del Valle, Casas del Pez. Entre los testamentarios, don Josef de Zayas y doña María Belandia, que era su ama. Herederos, un sobrino suyo, residente en Italia, para los bienes que tenía en esta nación, y su Ama para aquellos que tenían en España. (23 enero 1802.)

276. Doña Mariana Boccherini, soltera, de 20 años, natural de la villa de Arenas, Obispado de Ávila, «hija lex.ma de Dn. Luis Boccherini, Músico agregado a la Real Capilla y doña Clementina Pellicer». Vivía en la calle Alta de la Madera, casa de Administración, y murió sin testar. (11 julio 1802.)

277. Doña María Josefa Porreti, casada, hija de don Domingo Porreti y doña Manuela Pradel, difuntos. Vivía en Corredera baja de San Pablo, n.º 4. Por poder otorgado en 22 de junio de 1783, designó entre otros testamentarios a su hermano don Domingo Porreti y nombró herederos a sus dos hijos, más los que pudiera tener. (24 setiembre 1802.)

278. Don Josef Monrreal (sic), Presbítero Capellán de coro en la Real Capilla. Natural de Peralta (Reino de Navarra). (15 septiembre 1803.)

279. Don Luis Josef María Boucher, casado, Natural de Arras (Flandes francesa), capitán retirado. Era hijo de don Luis Boucher. (2 noviembre 1803.)

280. Don Gabriel Albarrán, Presbítero, Capellán del Real Monasterio de las Descalzas. Natural de Miraflores de la Sierra. (4 enero 1804.)

281. Doña Josefa Juana Courcelle, viuda de don Antonio Cerbone. Natural de Madrid. Hija de don Francisco Courcelle y de doña Carolina Labulay, difuntos. Vivía en la Casa del Arco de los Mostenses, n.º 1. Nombró por heredera a su hermana doña María Teresa Courcelle. (15 febrero 1804.)

282. Don Josef de Zayas y Florines, viudo de doña María Luisa Landini, natural de esta corte. Hijo de don Francisco de Zayas y Lasarte y doña Gracia Florines y Martínez, difuntos. Vivía en la calle de Silva, 8. (9 marzo 1804.)

283. Josef Berteli, «Músico de profesión». Vivía en Postigo de San Martín, n.º 9. Falleció de repente, sin poder testar. (25 marzo 1804.)

284. Doña María Teresa Courcelle, natural de esta Corte. Viuda de don Luis de Coeur. Hija de don Francisco Courcelle y de doña Carolina Lagule, difuntos. Vivía en la calle de los Reyes, núm. 5. Nombró heredera a una sobrina de su difunto marido, llamada doña María del Rosario Enrry (sic). (1 mayo 1804.)

285. Don Francisco Isavella, «Músico de la Compañía Flamenca de Reales Guardias de Corps». Natural de la villa de Prizzi, Obispado de Fergenti, reino de Sicilia. Vivía en la calle de San Juan la Nueva, 1. (11 junio 1804.)

286. Don Manuel Gra (= ¿García?). «Músico de la Real Capilla», soltero, vivía en la calle de Silva, 8. Natural de Arcos de la Sierra, Partido de Cuenca. Testamentarios, don Antonio Ugena, maestro de la Real Capilla; don Joaquín Ripol, Capellán de la misma, y don Bernardo Pérez, Capellán de la Encarnación. (12 junio 1804.)

287. Don Joaquín Agramontel, Presbítero, Capellán de las Reales Descalzas, Natural de Chinchtorres, obispado de Tortosa. (11 agosto 1804.)

288. Don Pedro Ortega Luengo, «Presbítero Sochantre de la Real Capilla». (9 septiembre 1804.)

289. Don Manuel Mencia, «Capellán de su Majestad y Maestro de Capilla de las Sras. Descalzas Reales de esta Corte». Nació en la villa de Verlanga (sic), Obispado de Sigüenza. Vivía en la calle de Capellanes, Casas de Misericordia. Designó testamentarios a cuatro «dependientes» de dicho Real Monasterio. Señaló cuarenta misas rezadas por su Alma con limosna de cuatro reales cada una. (7 agosto 1805.)

290. Don Francisco López Ballesteros Mondragón, «Músico de la Real Capilla». Soltero. Vivía en la calle del Limón de la Puebla, 15. Señaló 200 misas rezadas. «No pudo recivir Sacramento alguno». (22 agosto 1805.)

291. Don Francisco Antonio Montes, «Intendente de Exército e Intendente Contralor General de la Real Casa, Capilla y Cámara de S. M.». (22 diciembre 1807.)

292. Doña María Josefa Trota, casada con don Francisco Federici, el músico que fue maestro de la Real Capilla. Natural de San Ildefonso. Vivía en la calle de Leganitos. (21 febrero 1808.)

293. El Rdo. P. M. Fr. Gregorio Borcts (?) «hijo de la Casa de Montserrat de Cataluña, Abad que fue de este Monasterio de San Martín». Falleció a los 83 años de edad. (22 febrero 1808.)

294. Sendas partidas de los capitanes de Artillería don Pedro Velarde y don Luis Daoiz, que sucumbieron en el alzamiento del 2 de mayo de 1808 contra los franceses. Ambos fueron enterrados de secreto en la Parroquial de San Martín.

295. Don Josef Cremades, Presbítero, Capellán Titular del Monasterio de las Descalzas Reales. Natural de Xixona (sic) (Valencia). (8 junio 1808.)

NOTA FINAL

El archivo parroquial de la iglesia de San Martín figura entre los más importantes de Madrid, por la antigüedad de su documentación. Atestígualo así, por lo que a la música se refiere, la relación antedicha, donde se pueden leer nombres tan prestigiosos como los de Gabriel Díaz, Francisco Clavijo, Claudio de la Sablonara, varios miembros de la familia Líteres, Diego Pontac, Francisco Alonso Basurto, Juan Hidalgo, otros miembros de la familia Vado, Juan Sanz, Carlos Patiño y Cristóbal Galán en el siglo XVII; y Falconi, Albero, Manalt, Missón, Sessé, Moreno Polo y diversos individuos pertenecientes a las familias de Scarlatti, Corselli, Pla, Brunetti, Boccherini y el organero Bosch, en el siglo XVIII. Esta gran cosecha necrológica recompensa el tiempo invertido en nuestra investigación musical.

Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón

Por Nicolás Á. SOLAR-QUINTES

Hace ya algunos años, en una de mis constantes publicaciones de musicología, dije algo así: «Toda esta música — me refería a determinado compositor — duerme en las anaquelerías y legajos de las bibliotecas y de los archivos, esperando el día en que nuevamente pueda resonar para expandir su belleza». Tiempo después, el Maestro y Académico de Bellas Artes, don Julio Gómez, al acusar recibo de una «separata» de otro trabajo mío, escribía en carta, y cito también de memoria: «el musicólogo ha hecho todo cuanto es posible, ahora falta que el músico intervenga y dé a conocer técnica e interpretativamente ese caudal de obras».

Esta coincidencia de ideas, actualizada, ajustándome más a su fondo que a las palabras con que en su día fueron expresadas, sirve de punto de partida para insistir en su básica importancia, de la que se deriva la ineludible necesidad, si se quiere conocer el verdadero valor y trascendencia de la música española y extranjera olvidada o inaccesible por y para los artistas o agrupaciones líricas, de despertarla, llevándola a los atriles, para que los instrumentos de cuerda, de viento, de tecla y las hermosas voces, la hagan revivir sonoramente en versiones perfectas que reverdezcan la fama de sus autores y aumente la de sus nuevos intérpretes.

Existe una riqueza incalculable de toda clase de composiciones, debidas a multitud de maestros, algunos insuficientemente conocidos o estudiados, de Historia de la Música, que los musicólogos, por lo general, no pueden hacer sino llamar la atención acerca del valor artístico, pero de una manera más bien literaria y documental, porque el estudio sonoro de las partituras requiere, además del tiempo que corrientemente se les dedica «in situ», que es casi siempre lectura silenciosa y análisis de la técnica, el complemento instrumental, su más eficaz difusor.

Como en el pasado, todas esas obras deberán de volver a producir lauros y dinero,

15. — Inst. Esp. de Musicología

en cuanto se arbitre el medio de transmutar el valor bibliográfico en auditivo, y pasen a los conciertos y a los escenarios. Siempre las creaciones bellas han alumbrado bienes espirituales y pecuniarios. En la vida moderna ya son absolutamente inseparables. Aquí se esboza un proyecto cuyas dificultades se resolverán con organización y trabajo — a recompensar, claro está —. Recuérdese a Rimsky-Korsakow, recogiendo la música dispersa, inacabada e incorrecta de algunos de sus compañeros de escuela, para evitar su desaparición, magna labor patriótica, digna de eterna loa; sin ello muchas originales páginas de Moussorgski no habrían llegado a nuestros días. Por ser el más actual, debo citar el precedente del excelente trabajo realizado por el conservador del archivo de música de la Real Capilla de Palacio, don Juan Ruiz Casaux, al arreglar para canto y piano, por cierto admirablemente, la composición de Felice Giardini, «La Libertà a Nice», trece poemas según versos de Metastasio. La deliciosa música del famoso violinista y compositor turinés del siglo XVIII fue un exponente de lo muchísimo que es posible lograr en este aspecto. El éxito lo evidenció en la serie de conciertos que Casaux dio con la mencionada colección de poemas.

La segunda parte del proyecto de divulgación de tanta música arrinconada es la obligación que tienen, absolutamente todas las agrupaciones, instrumentales, corales y cualesquiera artistas que perciben sueldos o subvenciones del Estado, de incluir en los programas de sus actuaciones, en la proporción que se determine, esas obras religiosas y profanas de cámara y teatrales, ignoradas casi totalmente. Mientras centenares de composiciones musicales yacen abandonadas al recuerdo, cada día más débil, de su valor intrínseco, y de la personalidad de sus autores hecha armonía y polifonía, de la Historia de la Música española se sabrá bien poco; nada menos que en un lapso de tiempo de dos siglos, del XVI al XVIII, serán flojos los conocimientos relativos a las recíprocas influencias de las escuelas franco-flamenca e italiana sobre la española, y viceversa, habida cuenta del gran intercambio de artistas y épocas de predominio, según la procedencia de los monarcas que reinaron en España, y no podrá calibrarse la valía de los músicos hispanos que en todo tiempo lucharon al lado y enfrente de sus colegas extranjeros, ya manteniendo sus posiciones raciales o arrastrados por las modas imperantes.

Viene a los puntos de la pluma este preámbulo, motivado por el descubrimiento de nuevas obras de música, de las que, en respectivos apartados, hablaré seguidamente. No creo equivocarme al asegurar que su importancia estética es considerable en diversos aspectos, que amplían el conocimiento tenido hasta hoy de sus autores, engrosan valiosamente el acervo musical español e italiano, llenan páginas, que aún están por escribir, de técnica y literatura de los sonidos y ofrecen todavía un gran margen de solaz para los que lleguen a escucharlas.

Sebastián Durón

En mi trabajo *Nuevos documentos para la bibliografía del compositor Sebastián Durón*[1] hice referencia al hallazgo, en el Convento de las Descalzas Reales, de Madrid, en el año 1954, de una pequeña obra de música del mencionado autor. El lugar donde se encuentra y el título de la composición, *De Pasión*, ya dicen lo suficiente con respecto a su estilo. La carpeta que la contiene, a la denominación solamente añade: «a tres. "*Escuche de su llanto.*". Mtro. Durón». Sin fecha ni ninguna otra indicación. La carpeta es una hoja de papel pautado, de forma apaisada. Dentro están las «particellas» de voces, para Tiple, Alto y Bajo, con acompañamiento de órgano.

La obra consta de dos partes: Estrofa y Coplas. A juzgar por lo manoseado que aparece el papel, «De Pasión» debió haber sido muy cantada en las funciones religiosas celebradas en aquel convento, del que fueron organistas los más prestigiosos maestros españoles, como Tomás Luis de Vitoria, José de Nebra, el citado Sebastián Durón y otros eminentes artistas.

En mi aludido trabajo sobre Durón di a conocer la letra de *De Pasión*. Ahora, al publicar la música transcrita entonces, será necesario reproducirla, a fin de que forme un todo completo, apto para ser interpretado inmediatamente.

Para que la composición resulte de más fácil lectura y comprensión, los papeles de las voces, que, como antes he dicho, están separados, los he refundido, formando una partitura, que es la que se publica por vez primera. Sus sentidas frases musicales y melódicas serán el eufónico y vivo recuerdo del gran autor castellano, de Brihuega, sacerdote, gran devoto de la Virgen de la Zarza, en la referida villa, a cuya capilla tanto favoreció en su testamento, como se sabe por mi investigación sobre Sebastián Durón.

Aquella información documental, muy completa para su biografía, queda hoy redondeada con la divulgación de «De Pasión», que más ha de decir acerca de la personalidad de Durón en su aspecto y talento musical, que multitud de otras noticias en las que no aparezca la música escrita, verdadero trasunto y espejo de su íntimo ser. Así, pues, la aportación documental literaria, por esta vez, pasa a un segundo término para dejar el primero al arte musical por excelencia, que es la música religiosa, admitiendo que la más ambiciosa finalidad de lo que ya es toda una ciencia de los sonidos, debe perseguir elevar a Dios los pensamientos y el alma del hombre, como en parecidas frases ya lo expresó el inmortal polifonista abulense Vitoria.

Aunque no hay prueba que lo confirme, es casi seguro que la letra de «De pasión»

1. Inst. Esp. de Musicología, *Anuario Mus.*, vol. x, 1955, Barcelona.

sea también de Durón. Poesía de un fondo melancólico, auténtica dolora. Si la estrofa es imperfecta en el metro, las coplas en cuartetas octosílabas, asonantes los versos segundo y cuarto, manifiestan un desánimo evidente, como de quien se halla decepcionado de muchas cosas de la vida, y Durón tenía muchos motivos para ello. No se olvide que fue religioso, artista, cortesano, exilado, en una sociedad, en una monarquía y en una época pródiga en complicaciones de toda índole, en la España infortunada de Carlos II y de Mariana de Neoburgo.

Esta obrita de Durón, que viene a incrementar el repertorio de la música religiosa española, permitirá, a los que desde ahora la conozcan, apreciar su mérito artístico en relación con otras de su tiempo, y disfrutar pudiendo interpretarla vocal o instrumentalmente, ya que es un material de inmediata utilización. Y el mejor tributo de admiración y buen recuerdo que se debe hacer a un creador de bellezas sonoras es que la vibración de las cuerdas, del aire impulsado a través de los tubos de los instrumentos organísticas y orquestales, y la de las voces humanas, se hagan melodía y armonía en el templo, en el teatro, en el espectáculo, en el concierto, en fin, ante la concurrencia, que alabe, se emocione o aplauda, según el lugar, la obra del artista.

En el Inventario de las obras de música que poseía la Condesa-Duquesa de Benavente doña María Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel, Téllez-Girón, Borja y Centelles, la gran protectora de Iriarte, de Manuel García, el famoso fundador de la dinastía de los cantantes García, del mismo Haydn, de Saverio Mercadante, etc.; en ese Inventario, que comprende cerca de dos mil títulos de cuanta clase de música, así profana, religiosa, de cámara, sinfónica, para canto y piano, era posible obtener en aquella época, y que ejecutaba su propia orquesta, de la que fueron directores, primero José Lidón y después Luigi Boccherini, se halla anotada:

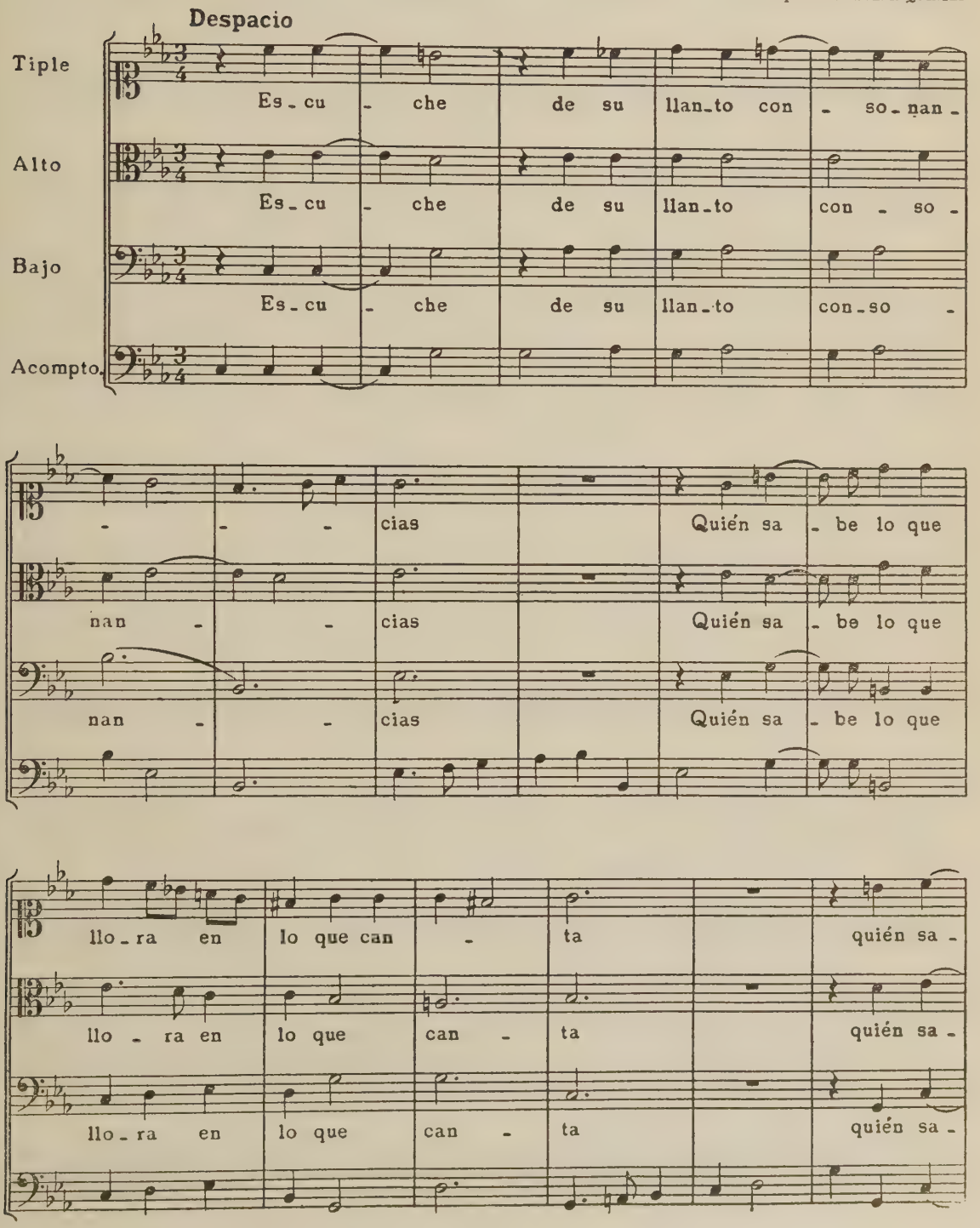
«*Misa á 8*, por Durón, con acompañamiento de bajo y partes separadas.»
«*Beatus vir*. Salmo de vísperas á 8, con acompañamiento de bajo y partes separadas.» Aunque no dice el autor, debe ser igualmente de Durón, porque está inscrita a continuación de la anterior.

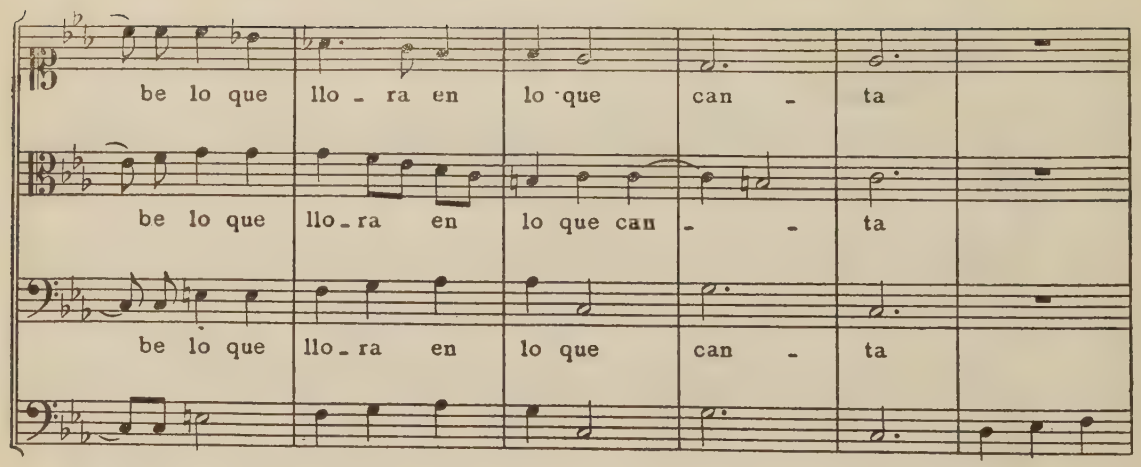
Antes de que se lea «De Pasión», de Durón, quiero testimoniar mi gratitud a la Reverenda Madre Ascensión, culta archivera del Convento de las Descalzas Reales, de Madrid, por haberme permitido examinar y transcribir aquella composición, lo que acredita, una vez más, su reconocida bondad, que habrá de merecer plácemes de cuantos aman la música.

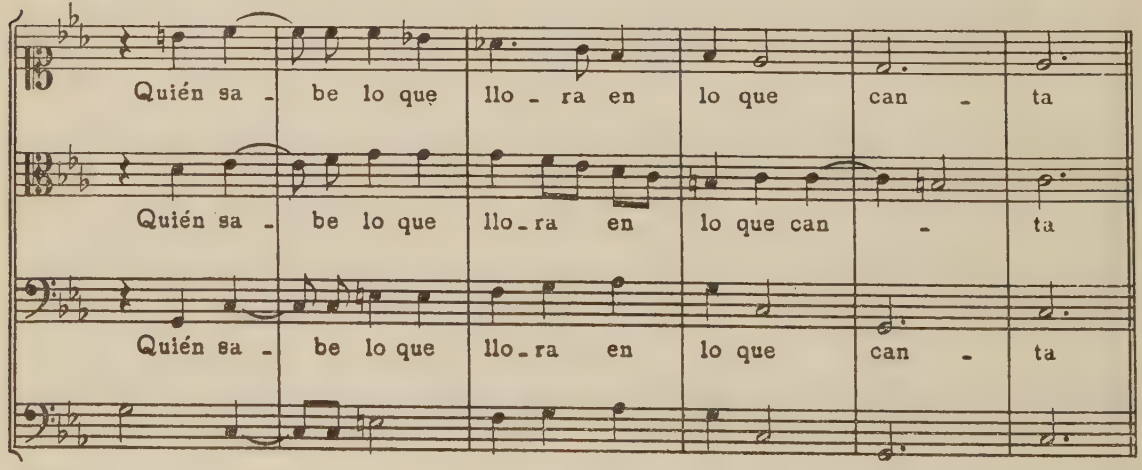
DE PASIÓN

Mtro. DURÓN

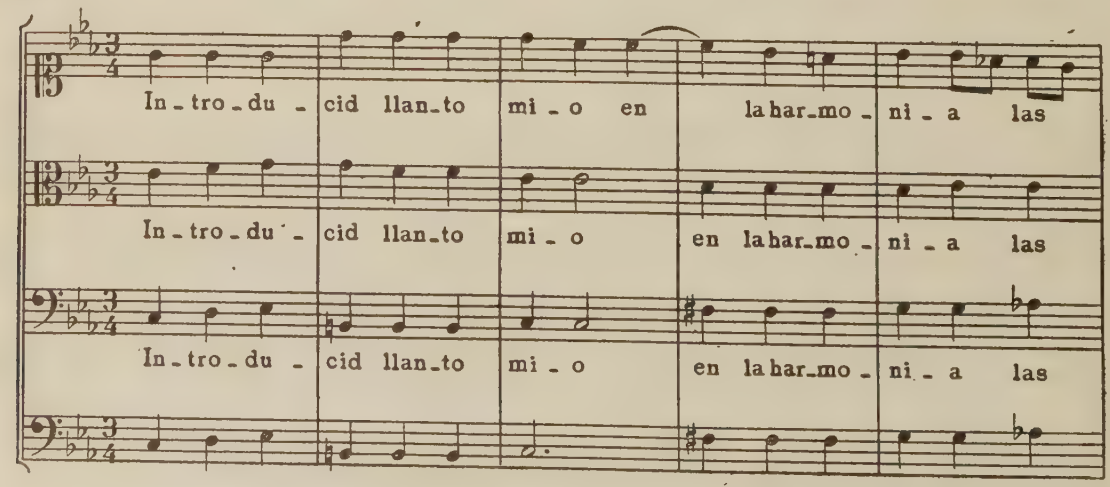
Transcripción de SOLAR-QUINTES

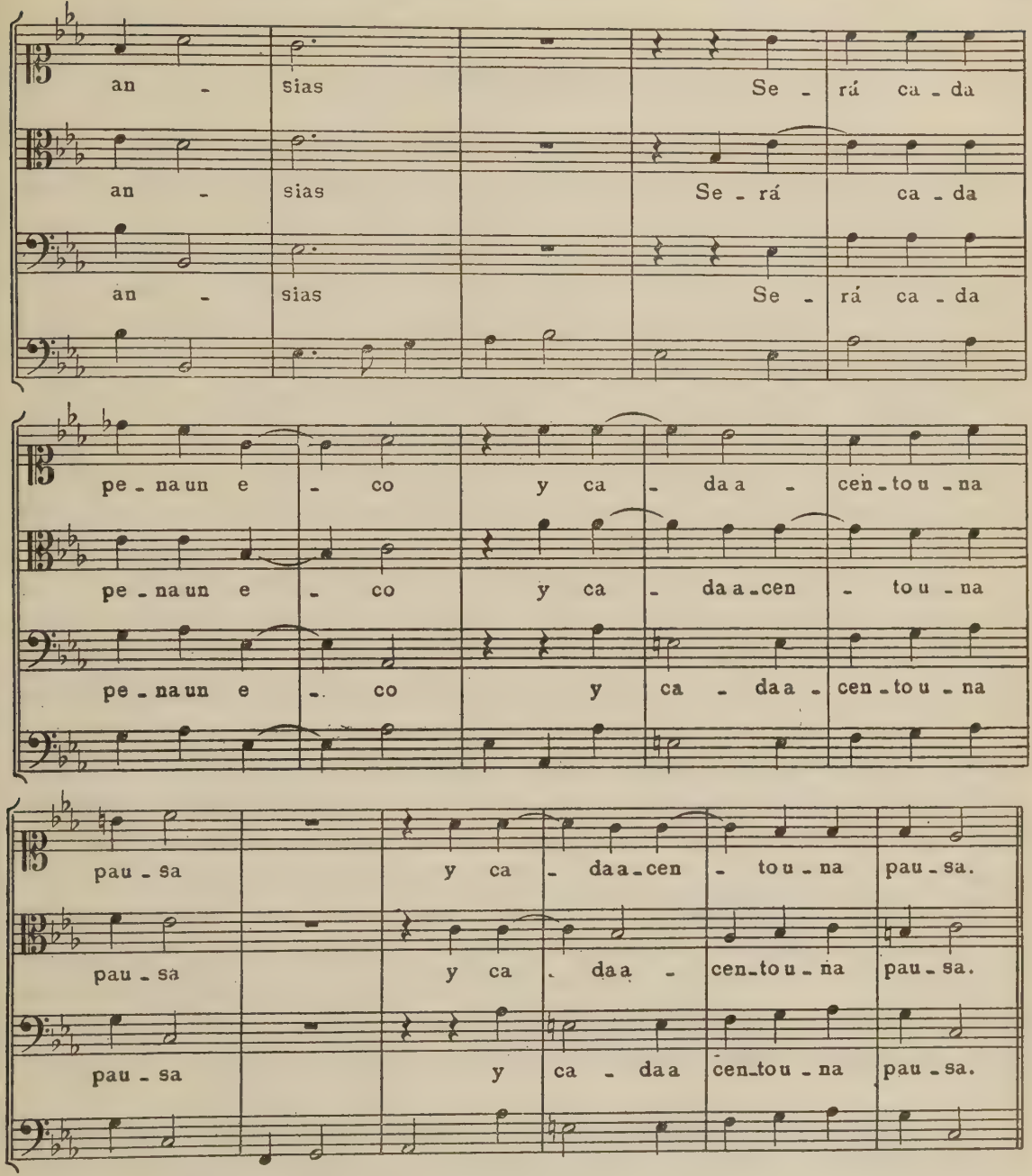



be lo que llo - ra en lo que can - ta
be lo que llo - ra en lo que can - - ta
be lo que llo - ra en lo que can - ta


Quién sa - be lo que llo - ra en lo que can - ta
Quién sa - be lo que llo - ra en lo que can - ta
Quién sa - be lo que llo - ra en lo que can - ta

Coplas


In - tro - du - cid llan - to mi - o en la har - mo - ni - a las
In - tro - du - cid llan - to mi - o en la har - mo - ni - a las
In - tro - du - cid llan - to mi - o en la har - mo - ni - a las



COPLA 2ª

Sonoro, pero despacio,
os ha menester el alma,
que a vista de lo que siente,
con lo que dura descansa.

COPLA 3ª

Socorro pide a una peña,
pues cuando fuerzas le faltan,
primero las insensibles
encuentra que las humanas.

Luigi Boccherini

Si la labor de un artista no es divulgada, exhibida en sus distintas facetas, y, tratándose de un músico, no es interpretada, su personalidad dejará de engrandecerse en proporción a sus verdaderos méritos. Así, a medida que es más conocido, oído y objeto de estudios concienzudos, continuados y sobre todo por la suma de nuevas muestras de su arte, su figura irá adquiriendo mayor relieve. El silencio, el olvido y en general la falta de interés acerca de un gran hombre le relegan a un rango histórico gris e inmutable, a una calificación estereotipada, sin alteración sustancial aunque varíen las palabras.

Por ejemplo, Boccherini[2] apenas excede de la fama que le proporcionó su hermoso minueto, después de haber compuesto centenares de obras de todas clases e inventado el Quinteto para instrumentos de cuerda, y se pasan por alto los treinta y cinco años, de su gloriosa vida para la música, avecindado en Madrid, pero desventurada como hombre. En un siglo de literatura y de ejecución de música, Boccherini siempre es el clásico artista que arrastra una existencia mísera, glorificada por una sola creación. Esta falsa apreciación extendida entre el vulgo y un poco más arriba, es preciso sustituirla sin más demora de estimación, por cualquiera de las siguientes, que traduzco en extracto y libremente[3]: «Autor fecundísimo de excelente música instrumental de cámara. Se reparte con Haydn la gloria de haber contribuido al desarrollo de la música instrumental para instrumentos de arco. Fue el primero en escribir Quintetos. Autor de Misas, Cantatas, un «Stabat Mater», y de los Oratorios «Giuseppe» y «Gionata». Y de la ópera «La Clementina», añado yo, porque más adelante voy a hacer una amplia relación de las características de su letra y música.

En su «Histoire de la Musique», Henry Woollett le enjuicia así:[4] «Boccherini pasó la mayor parte de su existencia en España. Protegido por el infante don Luis, agregado a la Corte de Madrid, su situación llegó a ser precaria a la muerte de su protector. Murió en una profunda miseria. El número de sus cuartetos y quintetos es considerable. Escribió 20 sinfonías. En su música para instrumentos de cuerda es donde se encuentra lo mejor de su inspiración».

Vierto al castellano estos dos testimonios extranjeros para poner de manifiesto que a Boccherini se le debe en España una justa reparación por el mediocre lugar que se le tiene asignado en los festivales de arte, en los cuales, cuando figura, está representado gracias

2. Véase *Nuevos documentos sobre Boccherini*, Inst. Esp. de Musicología, Barcelona, 1947, del autor.
3. «Piccolo Lessico del Musicista», por Amintore Galli. Edic. G. Ricordi. Milán.
4. Volumen 2.°, pág. 138, Max Eschig y Cie., París.

a su clásico y archirrepetido minueto. Fue preciso que una agrupación italiana, denominada «Quinteto Boccherini», viniese a Madrid para dar a conocer en un par de conciertos bellas obras del gran músico italo-madrileño, que si nació en Lucca, muere en la capital de España, donde había vivido más años que en su patria.

Se ha escrito extensamente sobre Boccherini, pero aún queda mucho por descubrir de su vida y en especial de sus obras, que es lo de mayor interés. Por segunda vez, me cabe la satisfacción de aportar nuevos datos para su biografía, y señalar la aparición de música suya, creo que no catalogada. Un componente del «Quinteto Boccherini» me refirió que en París, en una librería de viejo, había comprado gran cantidad de obras del referido músico, las que estaban interpretando en sus jiras para prestigiarle, porque casi era desconocido. Es de esperar que todavía existan abandonadas muchas composiciones de Boccherini. Se calcula que escribió trescientas setenta, entre ellas noventa y un cuartetos, ciento veinticinco quintetos, cincuenta y cuatro tríos para instrumentos de arco, otros cuarenta y tres con piano, veinte sinfonías, dos cuadernos de tríos y otros seis cuartetos publicados en París, varias obras de música religiosa, y las que hoy he de reseñar.

Boccherini llevó una vida feliz mientras desde Italia y Francia, dando conciertos con el violinista Manfredi, llega a la corte de España, donde les había precedido la fama. Carlos III le pensiona y ha de escribirle nueve obras al año. Casado en Madrid, pasa al servicio del Infante Don Luis Antonio de Borbón, hermano del rey. La muerte de su buen compañero Manfredi y el conocimiento con Gaetano Brunetti, que sustituye a aquél, marcan el arranque de las desdichas de Boccherini. Brunetti es muy buen violinista y compositor fecundo y de mérito, pero un gran intrigante, que no cesa hasta suplantar a su compatriota y ser nombrado Maestro de la Real Capilla. Boccherini entra al servicio de la Condesa-Duquesa de Benavente, como director de su orquesta. Cuando la gran dama muere, el músico queda en situación precaria, aislado y oscurecido, y fallece en Madrid, el 28 de mayo de 1805.

Se ha escrito en Francia: «Si Dios quisiera hablar en música a los hombres se serviría de la de Haydn y si quisiera oirla escogería la de Bocherini. Las composiciones de Boccherini tienen una gracia melancólica y una suavidad que les da un carácter celestial que justifica esta hipérbole poética».

Al seguir las huellas de Boccherini, entro en la curiosa e infortunada vida de su protector el infante Don Luis Antonio de Borbón. Sin perder el personaje conductor, ensamblado durante quince años en las diversiones musicales del hermano del rey Carlos III de España, presentaré algunos aspectos de aquel ambiente, a modo de digresión necesaria, porque la música se halla representada por obras y artistas, y las notas tomadas suenan biográfica y polifónicamente.

En la *Vida de Carlos III*,[5] páginas 266 a 268, se lee — lo condenso algo — «El Infante D. Luis, hermano del Rey, retirado de la Corte y casa de sus padres desde sus primeros años — había sido nombrado cardenal a los ocho años — luego que murió Felipe V, dedicó su juventud a acompañar a su madre — Isabel de Farnesio — en la soledad de San Ildefonso. Fue también fiel compañero del Rey su hermano — Carlos III —, con el que iba de caza. Pero a pesar de esto nunca tuvo confianza con el rey, debido a la modestia del Infante. Era de un natural robusto y vigoroso, y el estado de celibato a que se hallan destinados por una costumbre política mal entendida los Infantes de España, era enteramente contrario a su temperamento natural, que había enrobustecido aún más el ejercicio y vida campestre que llevó desde su infancia. Le habían destinado desde su niñez un capelo anejo a los Arzobispados de Toledo y Sevilla, que renunció a los veinte años».

> «L'infant Don Louis a un goût très violent pour les femmes.[6] Il y a trois ou quatre ans que le Roi son frère, informé qu'il en voyait secrètement, prit des mesures pour arrêter ce désordre sans éclat..... Sa M^te^. qui a une piété sincère, mais un peu scrupuleuse, affligée, a chargé son confesseur de cette affaire et lui donné tout son pouvoir. Le bon père a commencé par faire arrêter plusieurs domestiques de l'infant Don Louis. Il a decouvert ceux qui le servoient dans ses amours, il en a condamné quelques uns aux présides de Porto Rico, d'autres ont été exilés pour trois ans et pour six à soixante lieues de la cour, mais les filles et leurs parents complices ont été eloignés et chatiés plus ou moins. En fin, le confesseur s'est permis de faire une remontrance à l'infant Don Louis et l'a obligé à demander pardon au Roi son frère.»

Del apasionamiento del Infante Don Luis dan una idea completa algunas breves frases tomadas de sus cartas[7]: «Oy 13 de Marzo» (años entre 1760-79) «Querida, adorada, amada, idolatrada y sin igual Antoñita mía, de mi alma y de mi vida, único consuelo mio». La misiva es toda del mismo tono. La dama le estaba confeccionando unas ligas, que él ensalza así: «Más estimo yo tus ligas, hechas por tus manos de angel del cielo, que todo el Reino de España». Con motivo del alejamiento de una Mariquita, el Infante escribió a don Manuel Ventura Figueroa, Gobernador del Supremo Consejo, de Castilla, que tenía a su cargo estas espinosas misiones: «No sé cómo te atreves a amenazarme así. No tengo miedo a nadie ni se me da nada perder la vida. Soy hijo de Felipe V y ninguno conocemos el miedo».

En otra carta dirigida al que había sido celador de sus aventuras cuando joven le dice: «.....envía cuanto antes para firmar y ratificar, mi testamento, que lo deseo, pues la muerte y la vida están en manos de Dios. Que Dios te guarde como deseo. Arenas, á 5 de

5. Por el Conde de Fernán-Núñez. Con notas de A. Morel-Fatio y A. Paz Meliá. Madrid, 1898.
6. Nota en la obra citada. (Archivo de Negocios extranjeros en París. Correspondencia de España, vol. 577, fol. 412.)
7. A. H. N. Estado, leg. 6437. Correspondencia privada con el Arzobispo de Tevas, confesor de S. M., y reservada con el Infante D. Luis, y papeles sobre su casamiento.

Abril de 1.782». Tres años después de esta carta ya no existía el pobre infante don Luis Antonio de Borbón, que fue bueno y un sacrificado a los prejuicios y a las normas al uso en la Corte de España en aquella época. El Infante vivió con el desconsuelo del que se ve tratado con menos consideración que sus hermanos. Cuando el Rey determinó casarle pensó en su hija la Infanta María Josefa, que era pequeña y algo contrahecha, pero de agraciada cara. El Infante la amaba, pero ella, creyéndole enfermo, rehusó el matrimonio. Entonces se le dio por esposa a Doña María Teresa Ballabriga y Rozas, hija de los condes de Torresca, ilustre familia de Aragón. Fue un matrimonio morganático, celebrado en Olías, el 27 de junio de 1776. Las vicisitudes por que pasó este matrimonio en sus relaciones con la familia real, en sus residencias de Cadahalso y Arenas, respectivamente, alargarían demasiado la digresión. La existencia del Infante Don Luis Antonio de Borbón transcurrió como la de un acomodado señor particular. Tuvo por hijos a Don Luis María de Borbón y Vallabriga, que llegó a ser Arzobispo de Toledo, Cardenal, Regente del Reino en la ausencia de Fernando VII; Doña María Teresa, condesa de Chinchón, que casó con Godoy y murió en París, y otra hija llamada Doña María Luisa. El Infante falleció en Arenas, el 23 de agosto de 1785, a los cincuenta y ocho años de edad.

Pues a este Don Luis Antonio de Borbón, recio de espíritu y de cuerpo, le alegró la vida Boccherini, durante unos quince años, a poco de venir a España, a sus treinta de edad. En la «Relación de los individuos del Quarto que fué del Sermo. Sr. Infante D. Luis (que goza de Dios), donde por menor se expresan sus sueldos y pensiones, con otros agraciados, viudas e hijos, que también gozan diferentes asignaciones»,[8] entre los criados de S.M. figura este asiento:

> «*D. Luis Boquerini* violón de S. A., goza diez y ocho mil rs. de vn., los catorce mil rs. de ellos por decreto de S. A. de 8 de noviembre de 1770, en que fué nombrado, y los quatro mil rs restantes, por otro decreto de 22 de setiembre de 1772.
>
> El mismo Boquerini goza doce mil rs. de vn. por las obras de música que hiciere en lugar de igual cantidad, que se le librava separadamente, según lo manifiesta en Decreto de 17 de agosto de 1784 en que S. A. le nombró por su compositor de música.»

Van a continuación otros músicos componentes de la pequeña agrupación instrumental de cuerda, con que se deleitaba el Infante:

> «*D. Francisco Font*, Viola de S. A., goza nueve mil rs. de vn. en virtud de su Rl. Decreto de 9 de marzo de 1771,
>
> *D. Antonio Font*, primer Violín de S. A., goza siete mil y setecientos rs. de vn. anuales en virtud de su Rl. Decreto de 10 de setiembre de 1782, habiéndole nombrado S. A. por su violín en 25 de agosto de 1776, con el sueldo de tres mil y trescientos rs. de vn.

8. A. H. N. Estado, leg. 2566, años 1779-86.

D. Pablo Font, otro violín, fué nombrado por S. A. en virtud de su Rl. Decreto de 2 de noviembre de 1779, con dos mil y doscientos rs. de vn. de sueldo, y en 10 de setiembre de 1782, se dignó aumentarle hasta los dhos. cinco mil y quinientos rs.

D. Juan Font, segundo Violín, goza cuatro mil y quinientos rs. de vn. en virtud de Decreto de S. A., de 10 de setiembre de 1782.

Manuel Monterrubio, que fué mozo de oratorio de S. A. en vrd. de su Rl. orden de 9 de octubre de 1768, con el goce de mil y cien rs. anuales, que fué servido S. A. nombrarle por barrendero de su quarto, en 16 de febrero de 1779, con el sueldo de quatro mil quinientos y setenta rs. al año.

Francisco Landini, violinista de la Rl. Capilla de S. M. y Maestro que fué de violín de S. A., goza ocho mil rs. de vn. anuales, que por Rl. Decreto de 22 de julio de 1779, se sirvió concederle de jubilación, haviendo servido con quince mil rs. de vn. desde 15 de febrero de 1747.»

En la relación figuran también:

«El Revmo. P.º Fr. *Urbano de los Arcos*, confesor, con 24.000 rs.; el Licd.º don *Alonso Gutiérrez*, capellán, con 13.000; don *Narciso Sánchez de Arellano*, que cuida el Oratorio, con 5.000; don *Domingo Orsi*, capellán honorario, que, según nota marginal, estaba ausente en Parma, con 4.000.

El Dr. don *Miguel Ramón Linazaro*, bibliotecario de S. A. y Preceptor de su mui amado Hijo Primogénito, goza veynte y dos mil rs. de vn. al año, en virtud de Decreto de S. A., de 29 de octubre de 1782.»

Lo que se llamaba «el Cuarto del Infante» era una minúscula corte. Allí el *marqués de Campo Real*, gentilhombre de S.M., destinado a S.A.; el *conde de Revillagigedo*, gentilhombre de S.M. destinado a la servidumbre de S.A., por su Rl. Decreto de 31 de julio de 1774, con sueldo de 8.000 rs. y 22.000 de ayuda de costa, como el anterior. Unos criados los nombraba directamente el Rey, otros, el propio Infante, con o sin la aprobación real. Había toda clase y categorías de personal: Médicos, cirujanos, sangradores, tapiceros, sastres, pintores, escultores de cámara, arcabuceros, cerrajeros, maquinista, el que hacía las municiones, el contador de espolios; platero, relojero, maestro de obras, picadores, y otros muchos para servicios diversos en relación con la caza, sus pertrechos, perros, cepos, cotos, etcétera. Entre todos, por lo musical de su apellido, quiero sañalar a «don *Nicolás Parlapiano*», picador de La Regalada, de S.M., destinado a S.A., con 15.000 reales al año, entre 12.000 de pensión y 3.000 de ayuda de costa. Este individuo tenía una ahijada, cuyo padre era Antonio Ruiz, palafrenero del Rey. Mientras vivió el Infante don Luis Antonio de Borbón, la niña disfrutaba una pensión de seis reales diarios para su enseñanza. Muerto el Infante, vino la supresión de multitud de gastos y cesantía de servidores. Naturalmente, todos reclamaron con insistencia sus haberes, pensiones, ayudas, etc., y uno de ellos fue este hombre del apellido musicológico, que en 9 de enero de 1786 pide la continuación de la pensión para su ahijada.

Muy amante de la cultura y cultivador del arte y de la ciencia, por sí y con los que le rodeaban, tuvo el Infante su pequeño gabinete de Historia Natural, con disecador propio;

> «...el bibliotecario don *José Moreda*, presbítero, que se empleaba en trabajar las figuras de barro para los nacimientos de S. A., gozaba desde 10 de mayo de 1752, tres mil y trescientos rs. de vn., que se sirvió concederle en virtud de orden de 25 de dho. mes, y por Decreto de S. A., de 17 de febrero de 1767, goza desde 1.º de dho. mes cinco mil y quinientos rs. al año.»

Son varias las Relaciones del personal que tuvo a su servicio el Infante, y se agrupan con los documentos referentes a la testamentaría. Como se ha dicho, su última residencia fue la villa de Arenas, Ávila. Aquí, reseñado de un modo más prestigioso, figura: «*Don Alexis Buard*, Maestro de Bayle de los señoritos hijos de S.A., goza quarenta y ocho mil reales anuales por el tiempo de tres años que empezó a gozarlos en 1.º de abril de 1785». Al margen: «Nota: Que no debe ser considerado por criado de S.A., por haber venido ajustado en 48.000 rs. de vn. cada año, por tiempo de tres.

Entre el personal de la finca La Regalada, bajo el epígrafe de «Familia de la Sra», con el Rvdo. P. Joseph Manjón, confesor, están los pajes, camareras, damas, costureras, peluquero, etc., y además: «*Don Juan Gastón Boquerini*, familiar de la Casa de S.A., goza dos mil y doscientos rs. de vn. al año». Sin duda alguna es un hijo del gran músico.

En la «Relación de los dependientes de las tres oficinas del Sermo. Infante D. Luis», después de sus abogados están: «*D. Miguel de Perales*, archivero con grado de oficial 4.º, habiendo a recibir en el año de 1774 once mil rs. anuales. Y «*don José Ovejero y Bejarano*, ayuda de archivero, entró en 1787, 3.300 rs. En la de pensiones a criados, viudas e hijos de ellas, «que se pagaban reservadamente por su Secretaría de Cámara», se lee este apunte: «A don *Francisco Landini*, mtro. de violín que fué de S.A., 2.200 rs. vn. Al mismo *D. Francisco Landini*, por dos hijas que tiene, 3.666». 2 de setiembre de 1785. Juan Miguel de Aristia, que era el Secretario del Infante. En 28 de octubre del mismo año, dicho secretario excluía de las listas de pensiones a un hijo suyo y a las de Landini, basándose en que no los consideraba en la clase de pobres. Sería porque Francisco Landini, maestro de violín del Infante, cobraba su pensión de jubilado, importante 8.000 rs. de vn. Pero contra la determinación de Aristia recurre Landini con el siguiente Memorial, en 5 de diciembre de 1785:

> «Señor: Dn. Francisco Landini, Maestro de Violín del Augusto Hermano de V. M., el Infante Don Luis; puesto a sus Rs. P. y con el más profundo rendimiento dice: Que la piedad de S. A. se dignó conferir dos pensiones de cinco rs. diarios a sus dos Hijas D.ª Luisa y D.ª Teresa Landini, en atención a haber dispensado a la primera la honra de ser su Padrino de agua de Bautismo; y por lo respectivo a la segunda por los dilatados méritos del Exponente, de haber servido en el referido empleo treinta y seis, desde el de 1746 hasta el de 1782, en que por hallarse de abanzada edad, padeciendo un Reumatismo general, que le imposibili-

taba estar en pié, se dignó S. A. conferirle su retiro con la jubilación de ocho mil rs. anuales, por lo que Suppca. a V. M. se digne conceder a las referidas sus dos hijas se les continuen las mencionadas pensiones, en atención a los expresados méritos del Sup.te y a que ambas están Pobres, especialmente la D.ª Teresa, que se halla con cortísima renta y crecida familia, cuia gracia espera recibir de la Piedad de V. M.»

En el informe se recuerda que estas pensiones se pagaban con cargo a los gastos secretos del Infante, pero que se excluyeron de la relación por no considerarlo como limosna.

A los músicos del Infante les buscaron colocaciones en la Real Capilla. Boccherini, debido a su ilustre personalidad, fue mejor atendido que los demás, como se sabe por los siguientes escritos:[9]

«Excmo. Sr. — Don Luis Boccherini, Violón y Compositor de música del Sr. Infante D. Luis, desde el año de 1770, con el sueldo de 18.000 rs. anuales, viene en la lista de criados nombrados por S. A. a quienes ha resuelto el Rey se paguen seis mesadas para que en este intermedio busquen su acomodo. — Suplica a S. A. en el Memorial adjunto (el contenido de este documento es el mismo del que di a conocer en mi citado trabajo sobre Boccherini, en 1947) que en consideración al esmero con que sirvió a S. A. por espacio de quince años, y a que quedará en la calle con seis hijos huérfanos de madre, sujetos a los trabajos consiguientes a la indigencia, se digne continuarle su sueldo y darle el destino que fuere de su Rl. agrado.» Al margen: «Que el Pat.ca le dé la primera plaza de violón que vaque en la Capilla, sin oposición, y que entretanto se le asista con 12.000 rs.»

«San Lorenzo, 23 de noviembre de 1785. — Al Patriarca de las Indias — Excmo. Sr.— El Rey se ha servido resolver se confiera sin oposición la primera plaza de Violón que vaque en la Rl. Capilla a D. Luis Boccherini, Violón y Compositor de Música que fué del Sr. Infante D. Luis, que esté en Gloria; lo que participo a V. E. de orden de S.M. para que disponga su cumplimiento, rogando a Dios le guarde ms. as.»

Al año siguiente está al servicio de la Condesa Duquesa de Benavente, como director de su orquesta y compositor de música. En una cuenta de copia de material para aquella agrupación hay estos detalles:[10]

«Cuenta de copia de Música escrita de orden de la Excma. Sra. mi sra. la Marquesa de Peñafiel, en los meses de 7bre. 8bre. y 9bre del presente año de 1786:

Seis Sinfonías de Boccherini, del año de 1782.	
Constan de sesenta y ocho pliegos de papel a quatro reales cada uno ymportan..	272 rs.
Los Ynstrumentos del Rondó «Se davoi son discacciata» (*sic*). Constan de siete pliegos, a quatro reales cada uno	28 »
Los Duplicados de la Sinfonía Sexta de Monrroy.	
Constan de tres pliegos, a quatro reales cada uno.....	12 »
Los Duplicados de la Sinfonía Sexta Impresa, de Boccherini. Constan de tres pliegos, a quatro reales cada uno.....	12 »

9. A. H. N. Estado, leg. 2631, n.° 12.
10. A. H. N. Osuna-Cartas, leg. 389, n.° 23.

Un Concierto de todos Ynstrumentos de Boccherini, del mes de 9bre. Consta de trece pliegos, a seis reales cada uno..... 78 »
Ymporte del Papel..... 47 »
TOTAL..... 449 rs.

Recibí del Sr. D. Manuel de Cubas la presente Cantidad.
Salvador Freixas.» Era éste el copista de música de la Casa de Osuna.

En una nota sin encabezamiento, fecha ni firma que permitan aclarar si se trata de ejecuciones de música o de copias, aparecen estas anotaciones:[11]

«Día 2. La Misa grande de Hayden.
» 8. La de Roseti, de G. Solvent.
» 10. La de Guglielmi y Credo de Almeyda.
» 12. La de Per y Credo de Boquerini.
» 13. La de Roseti en b.fa.
» 15. La de Sort.
» 16. La de Nicolini.
» 17. La de Bruneti.»

Cabe sospechar que, por estar la apuntación entre papeles relacionados con fiestas religiosas celebradas en honor de San Francisco de Borja, frecuentísimas y de toda solemnidad en los anales de la Casa, como Santo de la familia, fuesen las obras de música interpretadas a tal fin, en aquellas fechas.[12]

La Orquesta de la Duquesa-Condesa de Benavente, en el año de 1787, la integraban los siguientes artistas, con sus haberes y especialidades:

D. Luis Boccherini, Director de la orquesta y compositor, mil rs. mensuales.
D. Antonio Plaza, voz (no consta de qué cuerda) 360 rs. al mes.
D. Rafael García, 1.er Violín, 10 rs. diarios.
D. Antonio de Jáuregui, 2.º violín de primeros, 8 rs. diarios.
D. Manuel Carril, 1.er violín de segundos, 8 rs. diarios.
D. Pascual Juan Carril, 2.º violín de segundos, 6 rs. diarios.
D. Gaspar Barly, 1.er oboe, 32 rs. diarios.
D. Francisco Basset, 2.º oboe, con 4 rs. diarios.
D. Ramón Monroy, 1.er contrabajo, 12 rs. diarios.
D. Pedro Sebastián, 2.º contrabajo, 8 rs. diarios.
D. Manuel Julián, flauta, 7 rs. diarios.
D. Jerónimo German, 1.er trompa, 9 rs. diarios.
D. Cayetano Canaut, 2.º trompa, 7 rs. diarios.
D. Joaquín Garisuain, 1.er fagot, 10 rs. diarios.
D. Pedro Garisuain, 2.º fagot, 6 rs. diarios.
D. Pedro Vidal, violín, 6 rs. diarios.
D. Ramón Herrero Sessé, templador del clave, 3 rs. diarios.»

11. A. H N. Osuna-Cartas, leg. 392, n.º 16.
12. A. H. N. Osuna-Cartas, leg. 390, n.º 6.

En la misma nómina figura este asiento: «D. José Lidón, aunque goza doce rs. diarios por su consignación, sólo se le saca la mitad de su importe a causa de recibir su Padre, en la Tesorería de la Villa, la otra mitad».

Lidón había sido el anterior Director de la Orquesta, al que sucedió Boccherini. En el Inventario de música de la Casa de Benavente figuran las siguientes obras de José Lidón:

«"*Misa á 8*", dedicada a la Condesa de Benavente. Partitura y partes separadas.»

«"*Responso al Santísimo Sacramento*", á 8. Partes separadas.»

En el aludido Inventario de las obras de música que poseía la Condesa de Benavente, realizado en el año de 1824, se encuentran las composiciones de Boccherini según detalle:

Seis Sinfonías dedicadas al Infante D. Luis, año 1775.
Cinco íd. íd. del año 1782.
Una íd. dedicada a la Condesa de Benavente, año 1782.
Una íd. íd. del año 1787.
Una íd. íd. sin fecha.
Una íd. marcada con el n.º 2, dedicada al Infante D. Luis, sin fecha.
Cuatro íd. impresas, marcadas del 3 al 6, dedicadas al Infante D. Luis, sin fecha.
Seis Cuartetos. Año 1761.
Seis íd. Año 1769.
Seis íd. Año 1770.
Seis Pequeños Cuartetos. Año 1772.
Seis Tríos. Año 1766.
Un Gran Concierto, sin fecha.
Seis Pequeños Quintetos. Año 1773.
Seis íd. íd. Año 1771.
Seis íd. íd. Año 1772.
Seis íd. íd. También del año 1771.
Seis íd. íd. Año 1775.
Seis íd. íd. dedicados al Infante D. Luis Año 1779.
Seis Cuartetinos, con la misma dedicatoria. Año 1781.
Seis Quintetos, también dedicados al Infante D. Luis. Año de 1780.
Seis Quintetos, dedicados a la Duquesa de Benavente. 1786.
Tres íd. íd. íd. Año 1787.
Un Cuarteto, del año 1787.
Un Sexteto, del año 1787.
Diez Minués, «expresamente escritos para la Condesa de Benavente». Año 1787.
Primer Concierto, dedicado al Infante D. Luis, sin fecha.

La muerte del Infante D. Luis Antonio de Borbón tuvo caracteres de catástrofe económica para la mayoría de los empleados y servidores que vivían a sus expensas. Carlos III hubo de subvenir a sus necesidades, aliviándolos en lo posible, porque pedían sin cesar. Sobre todos se destacan aquellos músicos apellidados Font, que originan un pequeño ex-

pediente de peticiones de socorros a través de instancias, memoriales, etc. Más de una docena de documentos, algunos de los cuales inserto, en parte.

«D. Juan Miguel de Aristia, Caballero de la real y distinguida orden Española de Carlos III, del Consejo de S. M., su secretario de cámara que fué del Serm.º Sr. Infante D. Luis, que de Dios goce, y Administrador general de las Encomiendas que corren de cuenta del Rey nro. Señor: Certifico, que D. Francisco Font ha estado sirviendo por espacio de quince años a dicho difunto Sr. Infante, con nombramiento y sueldo de S. A., en calidad de su Músico de Cámara, desempeñando este destino con particular celo y esmero. Y para que conste donde convenga, doy ésta en Palacio a cuatro de Enero de mil setecientos ochenta y seis. — Juan Miguel de Aristia.»

«Excmo. Sr. — No hemos hecho presente a V. E. en esa Jornada de Aranjuez hasta ahora nras. necesidades pr. qe. ellas mismas nos han imposibilitado el Viaje, como asimismo la falta de Salud el escribirlas, pero aunqe. ésta tiene ya alguna parte remediada las otras van tomando un aumento qe no nos permite el dejar de molestar a V. E. con nras. súplicas y así el exponer nros. méritos contrahidos con el Rey y el Serm.º Infante D. Luis (qe. esté en Gloria) manifestando con ellos nra. infelicidad por el fallecimiento de dho. Sr. sería pr. demás estando V. E. enterado por un memorial que se le presentó en Diciembre, pidiendo a S. A. nos concediese los cortos sueldos que gozábamos; después en El Pardo se presentó otro pidiéndole nos agregase a la Rl. Capilla, como se ha hecho con nro. Compañero D. Luis Boccherini y V. E. nos respondió que S. M. había resuelto qe. a los qe. tubiesen su Rl. Decreto les dejava con el goce de sus sueldos y a los demás, nada, pr. lo qe. no podemos menos de traher a la memoria de V. E. qe. el Médico D. Juan Cassas, qe. el Cirujano D. Blas Robira, qe. las dos Damas Doña Antonia Bendervocht y D.ª María Francisca del Mazo, con algunos otros, qe. no ignora S. E., entraron a serbir a S. A. después qe. se casó, y estaban sin Decreto del Rey, y no obstante ésto, S. M. ha tenido a bien el dejarles sus sueldos, quando a nosotros que estábamos sirviéndole antes de casarse, con el Rl. beneplácito (aunque sin decreto algunos) nos ha dejado en la última necesidad; en atención a ésta hemos presentado a V. E. otro memoriales en Madrid, en los que le suplicábamos nos concediese alguna plaza en la Sec.ria gl. de Correos o Caminos, etc. y llegando el extremo de no tener recurso, aviendo hecho por nra. parte quanto podemos para buscar nro. acomodo, ya con el Rey y ya con algunos de sus Grandes de España, nos atrevemos a escrivir ésta a V. E. para qe. se compadezca de nosotros, para que la reciba como a una precursora de pedir limosna, y que nos perdone si ay alguna cosa de más o de menos, haciéndose el cargo de qe. somos tres familias desamparadas y qe. piden incesantemente a Dios Nro. Sr. por el acierto de los muchos e importantes negocios de V. E. y qe. le gde. ms. as. — Madrid, á 16 de Mayo de 1786. B.L.P. de V. E. — Francisco Font. Antonio Font. Pablo Font. Juan Font. — Excmo. Sr. Conde de Florida Blanca.»

«Aranjuez 8 de junio 1786. — Excmo. Sr. — El Rey quiere que a D. Frac.º, D. Ant.º, D. Pablo y D. Juan Font, Músicos de Cámara que fueron del Sr. Infante D. Luis, se les atienda, según sus méritos, en las vacantes que ocurran en la Rl. Capilla; y lo participa a V. E. de orden de S. M. para que disponga su cumplimiento, rogando a Dios le gue.ma.as. — Al Patriarca de las Indias.»

«Excmo. Sr. — D. Francisco Font, Músico que ha sido del Serm.º Infante D. Luis (qe. de Dios goce) qe. ha tenido el honor de hablar a V. E. y hacerse presente el pobre y miserable estado en que se halla; sin hallar medio para sustentar a sus tres hijos y familia; y a quien

V. E. ha mandado presente este memorial, Sup.ca a V. E., que en atención al piadoso decreto qe. V. E. ha puesto para que el Sr. Patriarca tenga presentes a él y a sus hijos, para las plazas de su cuerda qe. vayan vacando en la Rl. Capilla, le conceda siquiera al sup.te sólo, el corto sueldo qe. gozaba del Sr. Infante Dift.º, para poder dar de comer (aunque sea con miseria) a sus pobres hijos, qe. tubieron también la honrra de ser criados de dho. Sr. Infante. — Gracia que espera de la grande y notoria Piedad de V. E. — Aranjuez, 15 de junio de 1786. — Franc.º Font.»

«Aranjuez, 6 de julio de 1786. — A don Juan Miguel de Aristia. — Atendiendo el Rey al dilatado tiempo que D. Francisco Font sirvió de Músico de Cámara al Sr. Infante D. Luis, y al mérito que anteriormente había contrahido en el exército, ha venido S. M. en concederle sobre el fondo de Encomiendas nueve mil rs. de vn., por una vez, que corresponden a un año al sueldo que gozaba por S. A.; con expresión de que si durante él no lograse su acomodo recuerde su instancia; lo que participo a V. S. de su Rl. orden, y que disponga para su cumplimiento, y ruego a Dios le gue. ms. as.»

«Excmo. Sr. — D. Francisco Font, Músico de Viola, P.A.L.P. de V. E. con el más profundo respeto expone; que hallándose con el honor de haber servido 25 años a S. M. y 15 al Serm.º Sr. Infante D. Luis (qe. Dios aya) en su Rl. Cámara, habiéndole spre. seguido en sus jornadas hasta el punto de su fallecimiento, como ya le consta a V. E.; hace presente a V. E. como habiendo tenido el consuelo qe. que por un efecto de la Piedad de V. E., se le asignase por el tpo. de un año la cantidad de 9,000 rs. vn. (qe. era el sueldo qe. gozaba) para ayuda de pasarlo él y sus hijos qe havían tenido el mismo honor y qe. si en este tpo. no se acomodase en algún destino o en plaza de su cuerda, qe. vacase en la Rl. Capilla, repitiese su Suppca. a V. E. a fin de qe. le continuase sus Piedades; o bien continuándole la misma asignación o proporcionándole algún destino para poder exercitarse en el Rl. servicio y poder hacerse digno de sus Piedades, y deviéndose cumplir este plazo el mes que viene: Supp.ca a V. E. admita benignamente esta Suppca., y al mismo tpo. hace presente a V. E. qe. en la Rl. Capilla acava de vacar una plaza de violín, y haviendo entendido el supp.te qe. ésta intenta el Sr. Patriarca proveerla en uno de los Violas de la Rl. Capilla, qe. save tocar el violín, hace presente a V. E. qe. queda pr. consecuencia una plaza de Viola; y siendo idóneo para ello y desempeñarla, puede pr. este medio colocarse el Supp.te en ella y llenar las Piadosas intenciones de S. Md.; continuando su servicio y livertar a V. E. de molestarle con sus repetidas suppcas. — Gracia que espera merecer de la notoria misericordia qe. adorna el yncomparable corazón de V. E. — Md. 3 de enero de 1787. — Francisco Font.»

«El Pardo, 25 de febrero de 1787. — D. Juan Miguel de Aristia. No habiéndose verificado todavía el acomodo de D. Francisco Font, músico de Cámara que fué del Sr. Infante D. Luis, ha resuelto el Rey que por el fondo de Encomiendas se le asista por un año más con el sueldo de nueve mil reales que gozaba por S. A., cuya gracia ha de empezar a correr desde el día que cumplió el de la última; lo que participo a V. S. de orden de S. M. para que disponga su cumplimiento, rogando a Dios le gue. ms. as.»

A otra instancia de fecha 18 de enero de 1788, en iguales términos, contestaron concediéndole prórroga por un año más. Y el 11 de enero de 1789 manda otra que dice así:

«Señor: Francisco Font, con el más profundo respeto hace presente a V. E. que el 6 de febrero próximo cumple el año de sueldo que el Rey se dignó concederle en el de 1787; y sin

embargo de sus activos esfuerzos, no ha obtenido aún su acomodo en la Rl. Capilla, según la intención de S. M. explicada en la Rl. Orn. de 10 de junio de 86. En tal estado no puede el supp.te dexar de recordar a V. E. que ha cumplido sesenta y dos años, está cargado de familia; ve disueltas sus antiguas conexiones a causa de tan larga ausencia de la Corte; y después de haver servido veinticinco años en el exército y quince al Serm.º Sr. Infante D. Luis, se halla destituido de todo recurso para subsistir, excepto el de la humanidad de V. E.; por tanto le suppca. rendidamente que continuandole su benéfica protección se sirva inclinar el Rl. ánimo de S. M. a que se digne mandar se le satisfaga sin interrupción el sueldo hasta que se acomode en la Rl. Capilla; o por lo menos prorrogarle la gracia por el tiempo que fuere de su soverano agrado, en que recivirá especial merced. — Madrid, 11 de enero de 1789. — Francisco Font.»

«Excmo. Sr. Los tres Hermanos Fonts Supp.can A V. E. tenga presente el Memorial qe. presentaron con fecha 12 del corriente, pidiendo una ayuda de Costa.» Al margen: «¿Qué es ésto?» En la carpeta del escrito: «25 abril de 89. Excmo. Sr. — Los tres hermanos Fonts fueron Músicos del Sr. Infante D. Luis, por cuyo fallecimiento quedaron sin sueldo; piden una ayuda de costa y su memorial se ha remitido a informe de Aristia. — A su Padre Francisco Font, que también quedó sin sueldo, se le ha continuado prorrogándosele anualmente por vía de ayuda de costa, mientras obtiene plaza en la Rl. Capilla, para su manutención y la de sus hijos.» Al margen : «Quándo acaba la última prorrogación del Padre? — Acabará en 8 de febrero de 1790. — A los hijos, la mitad de lo que gozaban, por un año. Fho. en 25 de Abl. de 89.»

«Excmo. Sr. — D. Antonio, D. Pablo y D. Juan Font, Músicos que fueron del Sr. Infante D. Luis, piden algún socorro, no teniendo lugar la continuación del sueldo que gozaban. — Los Directs. de Encomiendas se reducen a informar que D. Antonio ha logrado poco tiempo ha Plaza de último Viola, por oposición en la Rl. Capilla, con el sueldo de 7.000 rs. anuales: Que D. Pablo y D. Antonio se dedican a tocar en los teatros y tienen plazas en el de la Opera; y que por Abril del año pasado se les socorrió a todos tres con la mitad de los sueldos de un año; en cuya consequencia percibió el primero 3.850 rs., el segundo, 2.750 y el tercero 2.200.» Al margen: «A D. Pablo y D. Juan á 1.500 pr. esta vez. Fho. en 2 de enero de 90.»

En 24 de enero de 1790, Francisco Font reproduce el Memorial presentado el 11 de febrero del año anterior, sin más diferencia que reforzar sus argumentos con la noticia de haber cumplido sesenta y tres años. Quedan tan sólo dos escritos referentes a los necesitados y tenaces músicos Font, que inserto para completar su historia:

«Excmo. Sr. Habiendo representado sus ahogos D. Pablo y D. Juan Font, Músicos que fueron del Sr. Infante D. Luis, y quedaron sin sueldo, se los socorrió por enero de este año con 25 dob.s a cada uno. Piden nuevo socorro, y los Directores de Encomiendas se reducen a decir que existen los mismos motivos. — Están empleados en la Orquesta de la Opera. — Su hermano D. Antonio obtubo plaza en la Rl. Capilla, y por esta razón no se le dió nada entonces, pero hace contínuos recursos por algún socorro para salir de parte de los muchos empeños con que se halla del tiempo que ha estado sin destino.» Al margen : «30 Doblons. a todos n.oo más. Fho. en 15 de julio de 90.»

«Excmo. Sr. Entre los Memoriales que tiene V. E. en su poder está el de D. Francisco, D. Antonio, D. Pablo y D. Juan Font, Músicos de Cámara que fueron del Sr. Infante D. Luis, suplicando a S. M. la continuación de los sueldos, agregándoles a la Capilla Rl. Citan el ejemplo de Boccherini, y cada día dan un Memorial exponiendo la miseria a que se hallan reducidos después de tantos años de servicios. Sírvase V. E. decirme que se les ha de responder.» Al margen: «El Rey los recomienda a la Capilla en caso de vacante, según su mérito, y que se dejen de instar por más.

Este oficio carece de fecha y de firma; es una de tantas copias como muchos de los anteriores. De estos Font probablemente descendía aquella Rosa Font Bancells de la historia amorosa con el salmista Joaquín Roguer, que refiere J. Subirá en su libro *El Teatro del Real Palacio*.

Cierro el capítulo de reclamaciones con el siguiente escrito:

«Excmo. Sr. D.ª María Genara Arteaga suplica se la continúen los socorros que el Sr. Infante D. Luis solía darla anualmente como viuda de D. José Bonfanti, Músico de la Rl. Capilla, que solía asistir a las Academias de S. A. — Los Directores de Encomiendas informan ser ciertos estos socorros de quando en quando, y las cortas facultades de la suplicante; pero no proponen el qué se la podría dar, no habiendo percivido ninguno desde el fallecimiento del Sr. Infante.» Al margen: «No. Fcho. en 5 de Diciembre de 89. No ha lugar.»

José Bonfantí había sido violinista de la orquesta del rey D. Fernando VI, en los esplendorosos y felices tiempos de Farinelli, cuando Aranjuez era un pequeño edén, con incomparables jardines, el puertecillo fluvial, organizado como una base naval en miniatura, donde había marinería, cañoncitos para disparar las salvas de ordenanza, ligeros barquichuelos y caprichosas falúas reales, y se cantaban romanzas y arias mientras se navegaba por el Tajo de verdes y tranquilas aguas.

El instrumento favorito de Boccherini era el violoncelo, en el que ya se destacó siendo discípulo de Vannucci. Y su segunda mujer María del Pilar Joaquina Porreti, hija del también famoso violoncelista don Domingo Porreti, que tocaba en la orquesta real. Los Quintetos de Boccherini acusan la influencia que aquel instrumento tuvo en la vida del artista. Su peculiaridad consiste en estar escritos para dos violines, viola y dos violoncelos, que dan mayor potencia sonora a los graves y robustecen la armonía central. Mozart había compuesto quintetos, pero más agudos, con dos violines, dos violas y un violoncelo.

Los Quintetos de Boccherini le dieron la mayor fama como compositor, a la vez que, por haber tachado de poco inteligente al Príncipe de Asturias, después Carlos IV, que interpretaba la parte de primer violín de uno de ellos, fueron causa de que perdiera el favor real.

* * *

En el Archivo Histórico Nacional, Sección de Consejos, probablemente procedentes del Archivo de la Casa de Osuna, se guardan dos cuadernos, de forma apaisada y cubiertas de papel color oro antiguo, sin ningún título, pero abierta la portada aparece, grabado en negro, un gran marco compuesto de dos anchas molduras por entre las cuales pasa, haciendo graciosas ondas, una a modo de cinta. En el centro se lee en gruesos caracteres:

> «Seis Dvos a dos Violines. de D. Luis Bocherini, Compositor de S. A. R. El S. Infante D. Lvis». En letra muy pequeña, casi apoyándose en la parte inferior del dibujo: «Su precio 28 rs.» Debajo y fuera del marco, también en letra menuda: «J. Fernando Palomino Gravó esta Hobra. Y Estampada en Madrid.»

Sin fecha. Los dos cuadernos, iguales, en cuanto al dibujo. Encabezando la música escrita están las palabras: «Violino Primo» y «Violino Secondo», respectivamente.

Sucinta descripción de los seis dúos:

I. Consta de tres tiempos: *Gracioso*, en 2/4, con un sostenido en la clave. 60 compases. El violín 1.° comienza haciendo el dúo con el 2.°, que le sigue en tercera, en el centro del pentagrama, luego se distancian en contrapuntos para terminar en el acorde tonal de sol natural mayor. *Allegro*, la misma tonalidad, compás cuaternario, dos partes y 54 compases. El violín 1.° canta al agudo y el 2.° al grave. En la segunda parte el violín 1.° espesa la melodía con notación de valores irregulares; el 2.°, con síncopas y alteraciones, después de un pasaje de acordes. *Presto*, igual tono, compás de 3/8, y 203 compases. Al dibujo de corcheas y apoyaturas del violín 1.° contesta el 2.° con notas de larga duración, al grave, luego las mismas las toma el 1.° en el centro y al agudo. El 2.° entra en diseños cromáticos. Repiten el tema los dos, cambiando de tonos, y finaliza en la cadencia tonal.

II. Tres tiempos: *Presto Assai*, un bemol en la clave, compás de 2/4 y 2 partes, con 139 compases en total. El violín 1.° despliega una ligera melodía en corcheas, a la que responde el 2.°, con doble cuerda en terceras y quintas, con los mismos valores y en acordes tonales al grave y al medio, salvo pasajes al unísono, todo el tiempo es de iguales características. *Largo*, el mismo tono, en 3/4, 47 compases. La melodía del violín 1.° es muy llena e hirviente, de fusas, sus agudos los sostiene el 2.° con notación de mayor valor, trinos y dobles cuerdas en el medio y al grave para afirmar la melodía del violín primero. *Tiempo de Minué*, de iguales tono y medida, 123 compases. Bonito y elegante tema clásico, comienza repitiéndose al agudo, se intercala entre otras frases para terminar con doble cuerda en 7.as, 6.as y 4.as aumentadas o disminuidas. El 2.° violín acompaña uniformemente con un dibujo de corcheas en intervalos de 6.as y 5.as en el tema principal. Siguen los dos tocando a la doble cuerda, vuelve el motivo principal, y el violín 1.° termina en él en su cadencia total.

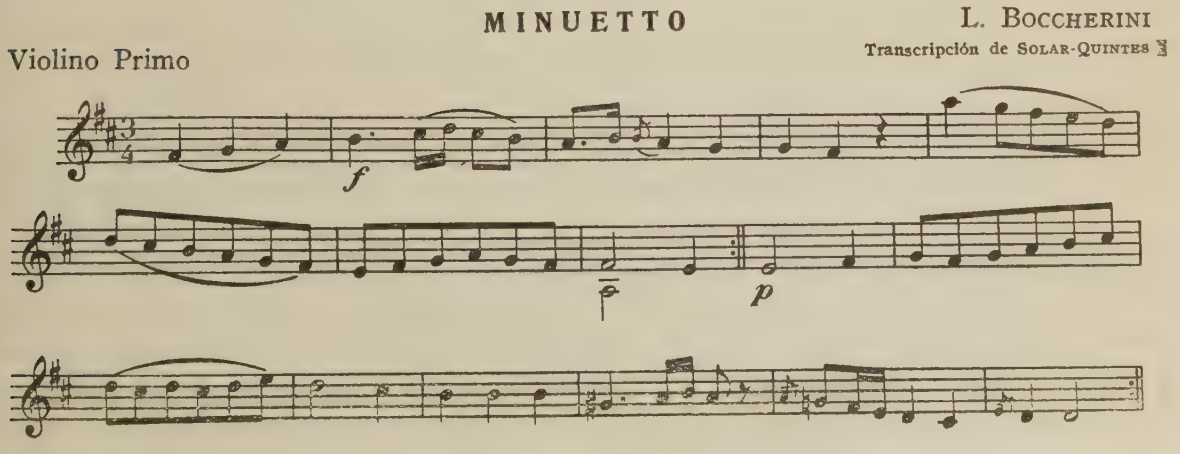
III. *Allegro* — todos estos dúos tienen tres tiempos — Claarmada con tres sostenidos, compás de 2/4, dos partes y 86 compases. El violín 1.° toca una melodía muy picada y aguda, que el 2.° la refuerza al grave con pasajes de negras, corcheas y semicorcheas, cadencia en *la* natural mayor. *Largo*, de parecida contextura, con arpegios del 2.° violín, para terminar en el tono de *re* natural mayor. Consta de dos partes y 39 compases. *Minueto*, un tema sencillo y muy rítmico, de ocho compases, en el primer violín, que la glosa seguidamente. El 2.° violín le sigue cantando en 3.as Abundan las síncopas y la doble cuerda en 3.as y 8.as, con más profusión en el 2.° El tono, que es el mismo en todo el dúo, después de las tres partes de que se compone el minué, con 36 compases, reposa finalmente en *re* natural mayor. Este dúo tiene mucha y nerviosa música.

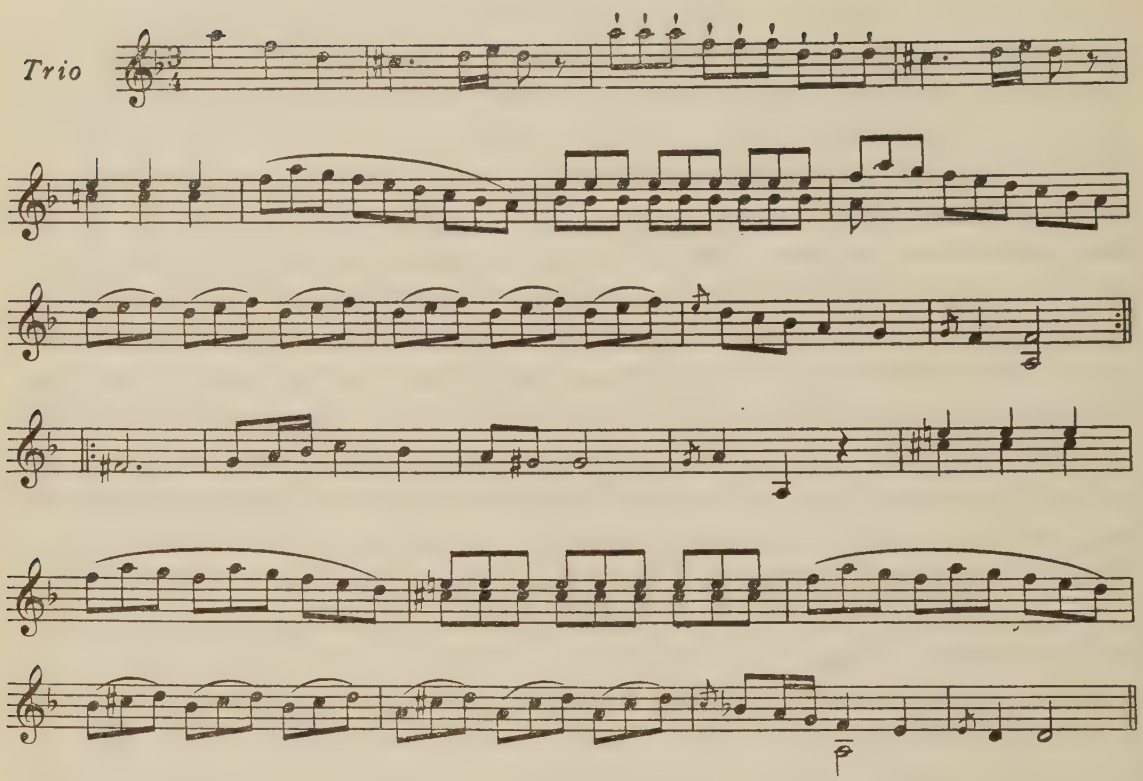
IV. *Moderato*, melodía muy viva, abundante en apoyaturas, puntillos, picados, pequeños valores en la notación, síncopas y agudos en el violín 1.° El 2.°, por debajo, con acordes de 4.ª, 5.ª 6.ª y 3.ª, da solidez al canto del 1.°; luego, por medio de diseños en semicorcheas, cambia el movimiento, imprimiéndole mayor viveza, para detenerse en el acorde tonal, de *si* bemol. El compás es de 2/4 y tiene dos partes, la primera de 51 compases, y la otra, de 51. *Largo*. Tono de mi ♭ mayor, compás cuaternario, 2 partes, en total 47 compases. El primer violín comienza con un tema que es el acorde tonal desdoblado en melodía. Responde el 2.° con cinco compases de acordes en 6.as y 5.as alternados. La melodía del 1.° se hace muy ondulante de la región aguda a la semigrave. A veces le sigue el 2.°, pero prodiga la doble cuerda durante casi todo el tiempo. Se advierten intervalos disonantes de segunda en la doble cuerda. Cadencia en el acorde tonal de *mi* bemol mayor. *Allegro*. En el tono primitivo y compás de 2/4, dos partes y en suma 77 compases. El violín 1.° desarrolla un bonito y alegre tema, como de Rondó, ascendiendo desde el principio del pentagrama hasta muy por encima, utilizando las síncopas. El 2.° violín hace armonías, luego baja al grave y, encontrándose y distanciándose en contrapuntos al agudo y al grave con el 1.°, termina el tiempo en su tono original.

V. *Presto assai*. En la clave, 3 bemoles, compás de 3/8, dos partes que forman 196 compases. Escritura en corcheas y negras. Arrancan los dos violines en dos compases de corcheas en 6.as, 5.as y 3.as, que vigorizan el principio, para fortalecerse aún más con el matiz F. Se repite el tema inicial, adoptando distintas formas, que le recuerdan, y se las cambian entre sí los dos instrumentos, atacando el 2.° violín un pasaje de doble cuerda con vuelta y fin en el motivo principal. *Adagio*. El mismo tono, compás de 2/4, dos partes y 35 compases. La melodía del violín 1.° casi toda ha sido escrita con fusas y semifusas. En grandes frases, pasa del grave al agudo, con notas repetidas. El 2.° violín, siempre al grave y tocando a la doble cuerda en diversas combinaciones de acordes, con descanso postrero en *do* natural menor. *Tiempo de Minué*. Continúa el tono original, cuatro partes

de 8, 16, 8 y 36 compases, respectivamente. El tema es vulgar, no alcanzando brillantez ni variedad en su desarrollo, porque se repite siempre, casi igual, modulando en la tercera parte a *fa* natural menor, a *la* bemol mayor y finaliza en el acorde de 6.ª del tono. El 2.° violín le presta algunas armonías, acompaña a veces en 3.as y busca la cadencia en otro acorde de 6.ª del tono, constituyendo los dos la segunda inversión del acorde tonal.

VI. *Allegro Assai.* Dos sostenidos en la clave, compás de 2/4, dos partes y 140 compases. Comienza con un gozoso tema de seis compases, que al desenvolverse gana en alegría con el agudizarse de la melodía. En la segunda parte se prodiga la doble cuerda, y las dos finalizan después de un trémolo de blanca, con un a modo de pequeño arpegio de corcheas que le da originalidad. El primer reposo es cadencia en *la* natural, y el segundo, en su tono. El 2.° contracanta al 1.°, le refuerza con notas tenidas, comentando sus tresillos a dúo, y a la gracia y ligereza melódica de aquellos tresillos y apoyaturas opone, en el medio, una base melódica de corcheas, que dan consistencia a todo el tiempo. *Adagio*, un bemol en la clave, compás de 2/4 y 42 compases. Melodía muy sinuosa, de pequeños valores, matizada y ligada y con graciosas apoyaturas y cromatismo, dando la impresión de música para «virtuoso», en el violín 1.° El 2.°, salvo el arpegio con que comienza y glosa dos veces hacia la mitad del tiempo, se emplea en la doble cuerda. Grupos de fusas para, en ritmo enérgico, atravesar unos compases de corcheas y llegar al *la* calderón en el que se vienen a apoyar las síncopas finales del primer violín; a continuación de un trémolo sobre un *mi* natural, el violín primero desciende a un *re* natural con el 2.°, que es el fin del tiempo. *Minueto.* Transcribo la melodía del violín 1.°, más expresiva que cualquier explicación literaria. El 2.° violín le acompaña en 3as, en la primera parte, y en la segunda, en 3.as y 6.as. *Trío.* El 2.° violín se emplea constantemente en armonías. Es un pequeño minué melancólico.





Leídos en silencio los Seis Dúos de Boccherini, que, ahora descubiertos, engrosan la conocida y copiosa labor del gran músico de Lucca, he dado de ellos una breve descripción naturalmente incompleta, ya que su verdadera importancia permitirá señalar su estudio sonoro, interpretándolos tal como están, para que nada pueda desvirtuar la esencia que conservan de los tiempos del Infante Don Luis Antonio de Borbón y Farnesio. Los violinistas deberán entrar en acción. Será una pena que, después de sacados los «Seis Dúos» de Boccherini a la luz de la actualidad musicológica, vuelvan a las tinieblas de la indiferencia y del olvido.

Terminados de escribir y dados a la imprenta, en junio y julio de 1959, respectivamente, estos comentarios relativos a los «Seis Dúos para dos Violines», de Boccherini, es necesario añadir nuevas noticias, ampliando el tema. En la visita que, con fines de investigación musicológica, hice un mes más tarde a la espléndida Biblioteca Municipal de Burdeos, he encontrado allí una distinta edición de dicha obra. Impresa en papel, tamaño folio, se halla encuadernada, con otras de diversas clases y autores, en dos tomos forrados de piel, magníficamente conservadas las tapas y la música, como si apenas hubiesen sido consultados ni leidos sus pentagramas.

La litografía de la portada, compuesta con caprichosas letras negras, de adorno, formando renglones que se suceden verso desde el principio hasta el fin del pliego. El título expresa: «Six Duos pour deux violons composés par L. Boccherini. Oeuvre 5. Prix 7 fr. 50 c. Propieté de l'Editeur. Deposé a la Direction. A. Paris». A continuación hay un rótulo impreso, pegado encima, que dice: «A Bordeaux, Fofsés du Chapeau-Rouge, n° 2. Chez Fillastre Frères, marchands de Musique et de Cartes Geographiques, chargés par le Gouvernement de la vente des Cartes, Plans et Instructions pour la Marine». Así aparece en el cuaderno del violín primero. En el del segundo violín no le pusieron, pudiendo leerse el resto original de la portada, de este modo : «A París, chez H. Carvin, Editeur de Musique, rue Neue des Petits Champs, n° 74, pres la place Vendôme». La impresión de la música del primer violín lleva abajo, en el centro, después del pautado: «Chez Carvin, Rue Montmartre, n° 158».

Aunque la fecha de la edición no consta, indudablemente es posterior, en algunos años, a la en que se estampó la existente en el Archivo Histórico Nacional, que debe ser considerada como la primera y, por lo tanto, original de los «Seis Dúos para dos violines», compuesta por Luis Boccherini, tal como puso en la impresión madrileña. Es natural que el músico, cuya situación económica llegó a ser, como se sabe, tan débil, hubiese buscado el modo de publicar sus obras allí donde el ambiente artístico tenía mayor amplitud, ofreciendo mejores posibilidades de todo género, y el gozaba la antigua y merecida fama, ganada en los tiempos de sus actuaciones con el violinista Manfredi, en París, antes de su venida a España. La omisión de la dedicatoria al Infante evidencia que, una vez fallecido éste, el compositor quedó en libertad para proponer a los editores de música otras impresiones de la mencionada obra.

En busca de motivos, títulos y autores españoles realicé, con mayor extensión, una búsqueda en los ficheros de la Biblioteca Municipal de Burdeos, que comprenden musicología y partituras musicales. Con un criterio lo más abierto posible, ibérico y tradicional, para que todo cuanto acusase raíz peninsular quedase incorporado a un común origen, ya por el tema, por el autor o por los dos, recogí una modesta, pero interesante, cosecha capaz de producir aún mayores frutos según se la trate y experimente en nuevos campos de investigación.

Por las atenciones que tuvieron conmigo durante la visita que hice a la Biblioteca Municipal de Burdeos, en julio de 1959, hago constar mi agradecimiento a la Srta. Bouteaux y al Sr. Desgraves, ilustres personalidades rectoras de aquel magnífico Centro.

La Clementina

Muy de tarde en tarde, en el transcurso de años, se suele recordar que Boccherini compuso la ópera así titulada. La cita no tiene consecuencias fuera de lo literario, pero hay que agradecer sea proyectada la atención, aunque pasajeramente, sobre una obra conocida por referencias de referencias, sin haberla oído, por falta de interpretación ya fragmentaria o «mise en scene». «La Clementina» se conserva en el Archivo Municipal de Madrid. Por bondad de don Enrique Pastor Mateos, Director de dicho Centro, he podido leerla allí, en sus dieciocho cuadernos de letra y música manuscrita. La portada dice: «Música en la comedia (borrado comedia y puesto encima, con distintos caracteres: Opereta) "La Clementina", del Sig.r Boccherini».

Habrá que puntualizar, cuando se represente, si a eso se llegase, el verdadero género a que pertenece. Para ópera, aquel número de cuadernos en tamaño apaisado, contienen poca música, y así debió de comprenderlo el que sobrepuso opereta a comedia. Lo más probable es que sea lo que se escribió primeramente, una comedia, pero musical.

No poseo datos acerca de cuándo y dónde se estrenaría en Madrid. En la «Crónica de la Ópera Italiana en España», de Luis Carmena Millán, no consta, como tampoco en el libro «El Teatro del Real Palacio», de José Subirá. El hecho de figurar escrito en diversos papeles de la partitura el nombre de Pedro Garisuain, me lleva a recordar unos músicos de este apellido, Joaquín y Pedro, primero y segundo fagot, respectivamente, de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente, en 1789. Pedro también tocaba el violín y ganaba seis reales diarios. De ser el mismo individuo, puede colegirse que «La Clementina» habría sido llevada a la escena por aquellas fechas.

Han existido proyectos teatrales y de concierto con respecto a esta obra, pero desconozco las razones por las que no cuajó la idea. En cualquiera de los dos casos es necesario realizar algún trabajo de adaptación, como casi siempre ocurre. En todo lo antiguo conviene poner pequeños afeites que rejuvenezcan discretamente. Me parece que la partitura está completa en su instrumentación, parte general de voces y bajo conductor, con su letra y «particellas» para los cantantes. Si el libreto no ha desaparecido, y aún así, hay posibilidad de acometer la meritoria tarea y darle fin afortunadamente.

La orquesta, para la que se cuenta con los papeles correspondientes a los dos actos de que consta la obra, se compone de: Violín principal, Violín 1.°, Violín 2.° principal, Violín 2.°, Violas, Oboe 1.°, Trompas 1.ª y 2.ª, Fagot y Bajo. Es una especie de octeto reforzado en la cuerda.

Sin indicación de las voces existen los siguientes papeles: Narcisa, D. Lázaro, D.ª Da-

miana y Dionisia, de los dos actos, y Urbano y Cristeta del 1.° En otros se leen los nombres de los personajes y de sus intérpretes de antaño, algunos conocidos: Damiana-Monteis, Parte de Dionisia, 1.r Acto; Sra. Monteis, final 1.r Acto; Sra. Correa, final Acto 1.°, Cristeta; Acto 2.°, Sra. Monteis, Damiana; Actos 1.° y 2.°, Narcisa, Sra. Correa; D. Lázaro, Manuel García; Urbano, Sr. Camas, Acto 2.°; Acto 1.°, final general: Clementina, Damiana, Narcisa, Cristeta, D. Urbano y D. Lázaro; otro de D. Lázaro, Manuel García, dos actos; y del Acto 1.°, de Damiana, La Monteis, y Clementina.

En el papel general de voces se hallan: Narcisa, Cristeta, D. Lázaro; Narcisa, María, D. Lázaro; Clementina y Damiana, duetto; Clementina, Damiana, Cristeta, D. Urbano; Clementina, Damiana, Narcisa, Cristeta, D. Urbano y D. Lázaro, del Acto 1.° Del 2.° Acto: Clementina, Damiana, Dionisia, D.ª Lucía, D.ª Antonia, D. Francisco, Cristeta, Damiana; Clementina, D. Urbano; D. Urbano Aria; Clementina y Narcisa; Damiana y Cristeta; D. Urbano y D. Lázaro.

El violín 1.° tiene en su música estas indicaciones de personajes: D.ª Lucía, D. Pedro Garis, D.ª Dámasa y D.ª Dionisia, D.ª Dámasa, D.ª Dionisia y D.ª Dámasa, D.ª Dionisia, D.ª Antonia y D. Francisco, en el Acto 1.° En el 2.°, D.ª Dámasa, Coro; D.ª Antonia, Aria; Garisuain; D.ª Lucía, D.ª Dionisia; Recitado; Duetto; D. Francisco, Recitativo, y Aria.

La música, a juzgar por la del violín principal, es la clásica italiana, viva, llena, con muchas repeticiones, juguetona, la que habría de culminar más tarde en el rossinismo brillante, después de haber llevado su gracia y los claros rayos del sol meridional a las melodías alemanas de Mozart, Mendelssohn, etc. Muchas indicaciones de matiz, «staccatos, ligados, un coro» «a rondonado» (sic), con «smorfia», es decir, gesticulando, etc.

Como se apreciará por los fragmentos del libreto, que voy a divulgar, en sus melifluos versos, de arte menor, se cantan bucólicos amores, con las consiguientes alusiones mitológicas, entonces tan en boga, entre celos y desengaños, y una cena con libaciones de marrasquino, donde se desborda el entusiasmo y la comicidad, en la que la música se hace burlesca y excesivamente repetida. Los amoríos de Clementina y de Cristeta con D. Urbano y D. Lázaro, argumento de la obra, terminan en una repulsa al amor considerándole engañoso.

Después de la Obertura, «allegro vivo assai», sigue un andante con moto, dos páginas de unos 150 compases cada una, y comienza un dúo de Narcisa y Cristeta:

«Huid, corazones,
de Amor los engaños.
Viviréis más años,
viviréis mejor.

NARCISA: Libre pastorc*illa*,
mientras sus ganados,
de los verdes prados
gustan verba y flor:
de todos amada,
cual pocas pulida,
cantaba sentida
de ajeno dolor.

CRISTETA: Oyendo las quejas
de tantos zagales,
que cuentan sus males
al aire veloz,
procura su alivio
los valles cruzando,
con todos hablando
y alzando la voz.

D. LÁZARO: Pero Amor sentido
de su necio alarde
el pecho, una tarde,
de muerte la hirió.

"A dúo:" Y al ver ella, cuando
de amores perece,
que nada merece
su tierna pasión;
en valles y selvas
la noche y el día
por sí repetía
La triste canción.

NARCISA. Aria: Del tiempo los rigores
todo lo cambian todo,
cambian modas y modo,
y cambian los humores,
conformes a la edad.
Es propia la cordura
de la mujer madura.
Es propio de los viejos
el dar buenos consejos,
con juicio y gravedad.
Y es propio de los niños
gustar de los cariños.

"Allegro non tanto." Como son en los mozos
propio los alborozos,
la petimetrería,
música y alegría,
la gala y el paseo,
la danza, el chischisveo.

D. Lázaro.
"Allegro vivo." Soy puntual y comedido
y sé cuando voy y vengo.
Yo sé por qué me detengo,
sé quién soy, seré y he sido;
que no soy cualquiera abate,
musiquillo ni petate;
si no hago un disparate
agradezca que es mujer.
"Adagio." Mujer, dije, ha dulce nombre,
hechicero y agradable,
tan terrible para el hombre,
que al más crudo y formidable
le destemplas y le templas,
le complaces, le deshaces,
le emborrachas y le agachas,
y las viejas y muchachas
nos obligas a temer».

Duetto
"Tempo de minuetto"
Clementina. Damiana. Blanca paloma
que al aire giras,
huye las iras
del cazador.
Bien que su fuero
no es tan activo
y ejecutivo
como el de amor.»

Tiene una segunda letra y repite el final en cada estrofa.

"Andante lento"
Clementina. Ay de mi corazón,
que temor, corazón mío,
¿por qué, por qué palpitas
y el alivio me limitas
de poder, oh Dios hablar?
Dulce madre compadece
la opresión de mi albedrío.»

Siguen varias repeticiones, vuelve el Duetto y enlaza con el Aria de Damiana, Allegro con moto.

«Incauta mariposa
que clara luz inflama;
por no temer la llama
en ella feneció.

Así nuestro recato
tal vez maldice y llora
la voz encantadora
que fácil escuchó.»

CRISTETA: Con una buena cara
y un genio despejado,
es necio y es osado
quien busca por tercera
la que para primera
aún se hace rogar.
Ya no son los amantes
cuerdos como eran antes,
discretos y rendidos;
los más son unos zotes,
pobretes y zoquetes
sin más que fantasía.
Ya todos en el día
pretenden con descanso,
y por boca de ganso
nos quieren conquistar.

"Andantino ma con un poco di moto"

D. URBANO: El amante que se queja
de pasión, que le ha vencido
con las armas del sentido,
no merece compasión.
Ay de aquel que preso
yace de su propio entendimiento,
porque halló merecimiento
que haga digna la pasión.

El acto 1.° termina con un «Allegro» de amplias proporciones, debido a lo que se repiten las intervenciones de las partes y del coro general, en el Concertante, donde predomina lo cómico y operetesco. La escena representa una especie de banquete. Cuando Damiana avisa que la comida está servida, y Clementina lo comunica a los invitados, después de la obligada frase: «Vamos allá, vamos allá», el coro exclama quince veces ¡ah! que expresan la alegría de los comensales, vuelta a manifestar al poco tiempo con otros quince ¡ah! Clementina deja oir estos versos:

En tan común alegría,
¿como mi melancolía
de todos se ocultará?

Hay una escena cómica sobre la búsqueda del sombrero de D. Lázaro. Discreteos, diálogos, el que se va pronto, Narcisa que dice tiene ganas de cantar. Damiana, que quiere

saber acerca de un pliego que Cristeta mandó a buscar a la estafeta. En resumen, la comida puso en juego las pasiones y no acabó a gusto de ninguno, ya que todos cantan:

Oh crueles sentimientos,
qué tumulto de temores,
y con los buenos licores,
excitados los contentos,
para todos la comida,
alterada y desabrida,
mal provecho nos hará.

El acto 2.° empieza con un breve preludio orquestal. A continuación, Clementina, en tiempo indicado «Amoroso», entona la siguiente cantata:

Almas que amor sujetó,
cuánta lástima me dais,
todas las que suspiráis
tan en vano como yo.

Como de costumbre, los versos se repiten varias veces y alternando la rima. Para que la expresión sea justa se intercalan cuatro ayes poco antes del final.

Sigue un Rondó a 6, «Allegro con moto», a cargo de Clementina, Damiana, Narcisa, Cristeta, D. Urbano y D. Lázaro. La escena, a juzgar por la letra, representará algún festin:

Para que los placeres
de Amor, de Baco y Ceres,
podamos celebrar,
ven dulce marrasquino,
ven, oh licor divino,
ven, ven, ven,
los labios a templar.
. . . . . .
Baco, el robusto Baco,
después de entrar a saco
toda viña y lagar,
al levantar la mesa,
con nosotros no cesa
festivo de clamar:
Ven dulce marrasquino, *etc.*

Hay otra copla dedicada a Ceres. El estribillo del divino licor resuena a coro, y en los versos con que termina el Rondó la pagana invocación a los tres mitológicos dioses, para que favorezcan a los que les han cantado.

"Allegro con moto"

CRISTETA: Quien libre ha vivido,
quien nunca ha sabido
qué cosa es querer,
de señas y amores,
no es fácil, señores,
que pueda entender.

Y en los versos que va cantando da a entender que es una ingenua.

"Allegro amoroso"

D. LAZARO: Sabrá por mis pasiones,
la Clementina hermosa,
de usía las pasiones,
celosa y amorosa;
si es propio de un Maestro
ser yo, naturalmente,
diestro en música y amor.
Mas entretanto usía,
buscando a mi Cristeta,
hará que me prometa
ser igualmente mía,
que hacer una obra pía
es propio de un señor.

No solamente don Lázaro descubre sus pretensiones pasionales, además las repite en diversas glosas de la música. Y Narcisa, que tiene a su cargo un «Andante», explica que su hermana la maltrata; no obstante quererla cada vez más, pues la aborrece. En compensación, su «padrecito» la quiere mucho porque es su hija más chiquita.

Viene un «Tempo di Minuetto, ma con un poco di moto», en el que, con unos versos cortos y serios, parece que impropios de esa forma musical, Damiana recomienda a aquel padrecito sea clemente con sus dos hijas y que:

Si a las pasiones
la estrella induce
y ella produce

nuestro pesar,
¿por qué la culpa
que es de su estrella,
nuestra hija bella
debe pagar?

Clementina y D. Urbano se aman, pero surgen los celos que hacen imposible un entendimiento feliz. Dialogan sin comprenderse. Ella, en tiempo «Largo e effetuoso», le dice:

No imploro tus piedades
cuando te pierdo y lloro;
tu compasión imploro
al dar a otra el sí.

Él responde:

Tú sola fuiste, sola,
dueña del alma mía,
desde el dichoso día
primero que te vi.

Y a dúo:

Sólo podrá la muerte
separarme de ti.

D. Urbano quiere estrechar la mano de Clementina para jurarlo eternamente, pero la joven no se la da, aunque le promete que de ningún hombre será. El galán, por medio de otro «Recitado», con la anotación de «Grave», hace consideraciones acerca del amor natural y del profano, que libran cruel batalla en su propio pecho. Entre tanto ella es «la más digna mujer de ser querida que pudo descubirir sobre la tierra». Su pena se sintetiza en este pareado endecasílabo:

¡Oh Amor, oh instante aquel, desventurado,
que pasé de feliz a desdichado.

Sigue un «Aria» en tiempo «Allegro» para consuelo de don Urbano. La «blanda naturaleza» le habló al oído, con lo que su alma se tranquiliza:

Mi pecho poseído
de nueva pura llama,
aquello propio que ama
deja de desear.

Coro final. "Allegro"

Huid, corazones,
de amor los engaños;
mejor y más años
lograréis vivir.
De aquellos placeres,

huid, corazones,
y aquellas pasiones
que dan que sentir.

Estos versos son cantados alternando la letra, como es corriente en toda la obra, que merced a infinidad de repeticiones gana en extensión.

La moraleja y la obra terminan así:

Notando que nunca
por dificultosos
los hechos piadosos
tuvieron mal fin.

Con los fragmentos copiados de «La Clementina» ya es posible formar una idea algo más precisa que la corriente hasta aquí, de la obra, en su letra y en su música, aún con ésta tan brevemente trascrita, sólo para vislumbrar el tipo de melodía y de los valores que generalmente integran su escritura.

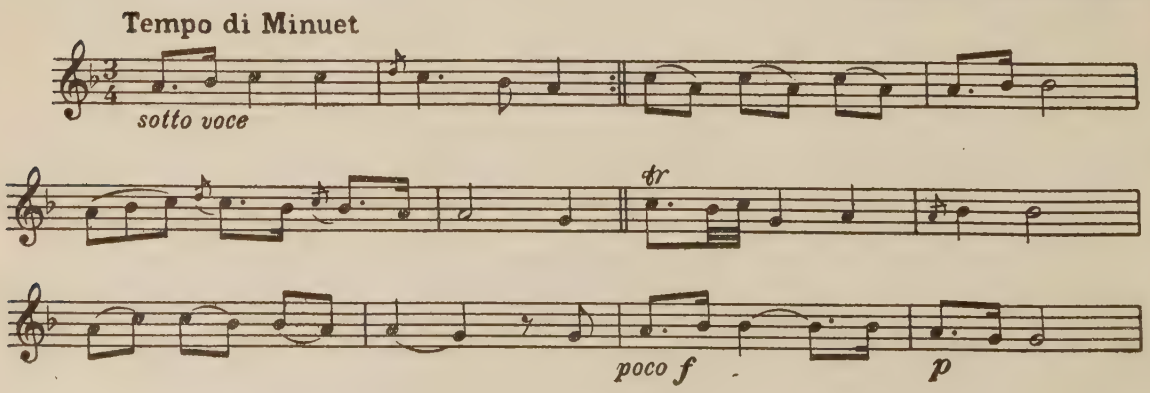
«La Clementina» denota dentro del estilo de la época, en el sano argumento y en su jugosa partitura, un atractivo dinamismo que, conjugando los valores de la obra con los de sus intérpretes, dará como resultado un sugestivo espectáculo teatral o sinfónico.

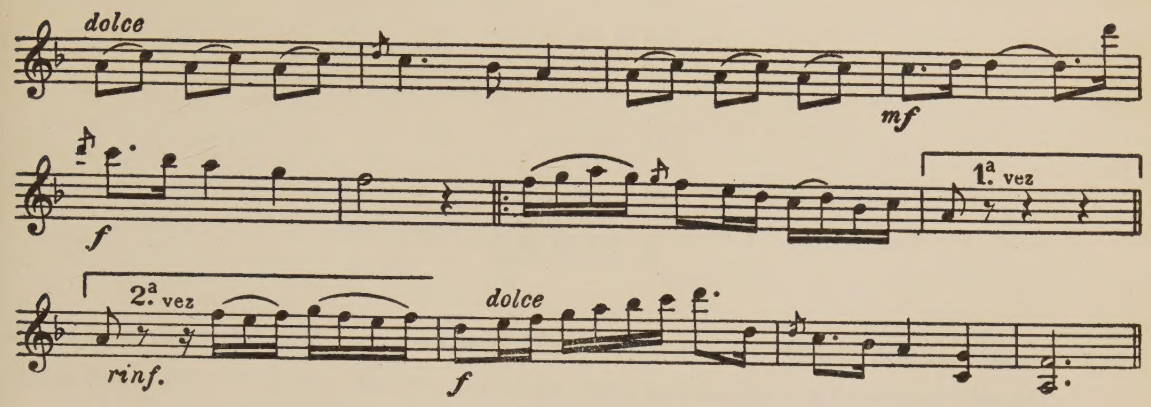
* * *

Limpios de algunas de las muchas sombras que aún existen en su vida y en sus obras, en sus biografías, en general, al presente, aparecen estos personajes con mayor relieve en su figura humana y artística, y más elevados en sus ya altos pedestales de gloria musical.

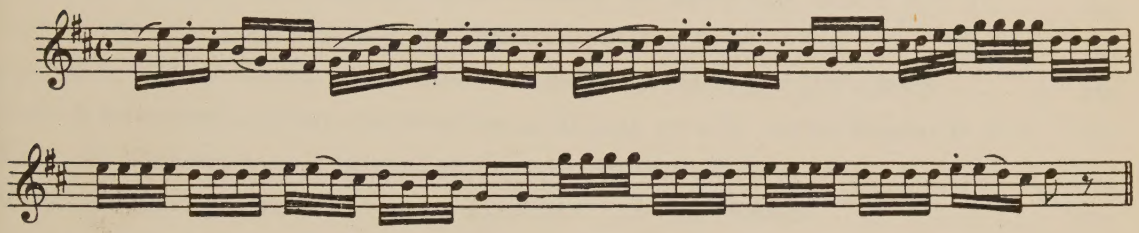
LA CLEMENTINA L. BOCCHERINI

Transcripción de SOLAR-QUINTES

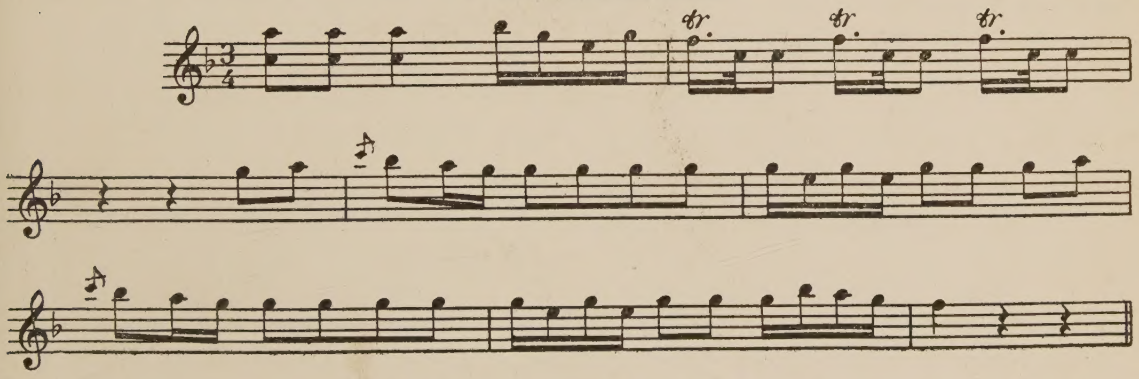




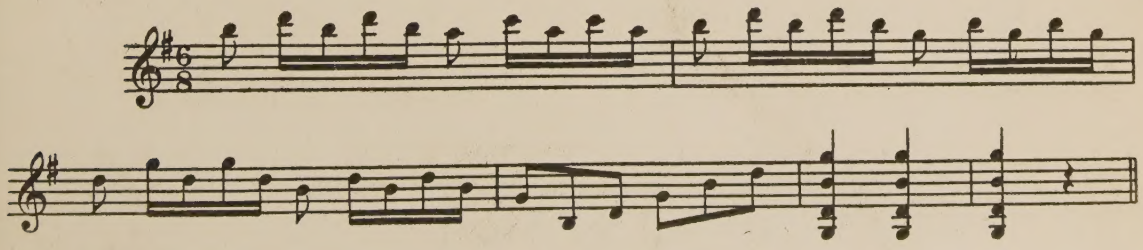
Final del I Acto



II Acto D.ª Dionisia



Final del II Acto



ÍNDICE

	Páginas
«*De cantu organico*». *Tratado de un autor catalán del siglo XIV*, por Higinio Anglés, pbro....	3
Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala, por José Romeu Figueras.....	25
El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada, por José López Calo, S. I.....	103
La jerigonza en la actual tradición, por Bonifacio Gil García.....	129
Documentos para la historia de la música de la catedral de Toledo, por Jaime Moll.....	159
Notas de los maestros organeros que trabajaron en Málaga, por el P. Andrés Llordén, O. S. A.	167
Notas sobre la música en la catedral de Tuy, por Santiago Kastner.....	195
Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808), por José Subirá.....	201
Nuevas obras de Sebastián Durón y de Luigi Boccherini, y músicos del Infante Don Luis Antonio de Borbón, por Nicolás A. Solar-Quintes.....	225